Führer durch die Violinliteratur

Fritz Meyer




Jančar 24./II. 1910. Wien

Führer durch die Violinliteratur

Geschichte der Violine

und des Bogens

Berühmte Geiger und Geigen

Porträts und Abbildungen

Musikalische Aphorismen

Gebräuchlichste Fremdwörter

in der Musik

Fritz Meyer

Verlag von Bosworth & Co., Leipzig

Wien I — Zürich — London — Paris — New-York

21

Dieses Buch soll in erster Linie Lehrern und Lernenden ein Wegweiser sein durch die für den Unterricht und Vortrag geeigneten Violinkompositionen jeglicher Art; um außerdem aber auf alle wißbegierigen Fragen, die von besseren Schülern oftmals an den Lehrer gerichtet werden, in knapper Form ausreichende Antwort zu geben, geht dem eigentlichen **Führer** *eine kurze* **Geschichte der Violine** *und des* **Bogens** *voraus, sowie in ebenfalls knappen Umrissen eine Belehrung über die hauptsächlichsten* **Meister der Violine** *und ihre Bedeutung für die Entwickelung ihrer Kunst.*

Die nachfolgende kleine Sammlung **musikalischer Aphorismen** *wird gewiß jedem Geiger und das Verzeichnis der in der Musik gebräuchlichsten* **Fremdwörter** *besonders jedem Schüler willkommen sein.*

Durch die Opferwilligkeit der Verlagshandlung und die außerordentliche Zuvorkommenheit des Herrn E. Hamma in Stuttgart, in dessen zeitweiligem Besitze sich seit 30 Jahren die kostbarsten und seltensten Instrumente befanden, wurde die reiche Beigabe interessanter Kunstdrucke ermöglicht, die eine Zierde des Buches ist. Es sei auch an diesem Orte mit wärmstem Danke alle Förderung meiner Arbeit anerkannt!

So gehe nun dieses Werkchen hinaus in die Welt, hoffentlich zur Zufriedenheit, zum Nutzen und zur Freude recht vieler!

Braunschweig,
im Januar 1910.

Der Verfasser.

Inhalt.

(Die halbfetten Ziffern geben die Seitenzahlen an.)

*) Es sind hier nur die wichtigsten Künstler angegeben.

Alphabetisches Verzeichnis
der in dem Führer empfohlenen Kompositionen.

Abkürzungen:

Ad. = Adagio.
Alb. = Album.
Ar. = Arie.
Bag. = Bagatelle.
Bal. = Ballade.
Bch. = Buch.
Barc. = Barcarole.
Berc. = Berceuse. Wiegenlied.
Canz = Canzonetta.
Cap. = Capriccen.
Cav. = Cavatine.
Div. = Divertissement.
Dtt. = Duette.
Dtt. m. Kl. = Duette für 2 Violinen mit Klavier.
El. = Elegie.
Et. = Etüden für eine Violine.
Et. II. = Etüden für zwei Violinen.
Et. Kl. = Etüden mit Klavier.
Fant. = Fantasie. Opernfantasie.
Gav. = Gavotte.
Gond. = Gondoliere.
Imp. = Impromptu.
Konz. = Konzert, Konzertino.
Leg. = Legende.
Ld. = Lied.
Ld. o. W. = Lied ohne Worte.
Msch. = Marsch.
Maz. = Mazurka.
Med. = Meditation.
Mel. = Melodie.
Men. = Menuett.
Min. = Miniaturen.
Noct. = Nocturno. Abendlied, Ständchen.
Okt. = Oktett.
Ouv. = Ouverture.
Pol. = Polonaise.
Qu. = Quartett.
Quin. = Quintett.
Rev. = Rêverie, Träumerei.
Rom. = Romanze.
Ron. = Rondo.
Sar. = Sarabande.
Schrz. = Scherzo.
Sch. = Schule.
Sept. = Septett.
Ser. = Serenade.
Sext. = Sextett.
Sic. = Siciliano.
Son. = Sonate, Sonatine.
Stck. = Salon-, Charakterstück.
Tar. = Tarantella.
Tr. = Trio.
Tz. = Tanz.
V. a. = Violine allein.
Var. = Air varié. Variationen.
Wlz. = Walzer.



Ein glänzendes Dreigestirn.



Approvato da me Nicolò Paganini

Das Original dieses ausgezeichneten ***Paganini-Porträts*** *ist von A. KRUG in HAMBURG nach dem Leben gezeichnet; zuerst in dem Besitze des Hof-Konzertmeisters K. F. MÜLLER (1797—1873) zu Braunschweig, erbte es nach dessen Tode der alte, fleißige Geigenbauer C. Rautmann (1818—1895), der das seltene, von Paganini eigenhändig unterschriebene Bild dem Verfasser dieses Buches 1886 zur Erinnerung schenkte.*



Arma Senkrah,

eine der hervorragendsten Violinistinnen aller Zeiten, ausgezeichnet durch glänzende Technik, herrlichen Ton und geistvolle Auffassung und Wiedergabe klassischer Werke.



Berühmte Geiger der Neuzeit.

Die nachstehenden künstlerischen Abbildungen berühmter und wertvoller Violinen sind mit Genehmigung der Firma Hamma & Co. in Stuttgart aus deren Katalog entnommen.



Die „Ries-Stradivari" vom Jahre 1710,
eine der schönsten Violinen des Cremoneser Meisters.



Die „Kreutzer-Stradivari“ aus dem Jahre 1727
wurde von dem Verfasser der berühmten 40 Etüden in Paris bei Nicolaus Lupot gekauft und lange Zeit gespielt.



Diese von Antonio Stradivari in Cremona 1687 gebaute großartige Violine spielte der hervorragende Geiger Jan Kubelik ausschließlich in allen seinen Konzerten während der Jahre 1901 bis 1909. Sie befindet sich jetzt im Besitze von Hofkonzertmeister Deman in Karlsruhe.



Violine von Antonius Stradivarius, Cremona 1734,
genannt „Nadaud-Strad", ein wundervolles Exemplar aus des Meisters letzter Zeit und eine Konzertgeige allerersten Ranges, befindet sich jetzt im Besitze von Professor Willy Burmester.



Violine von Nicolaus Amati, Cremona 1653
nach dem großen Modell des Meisters.



Violine von Jo. Bapt. Rogerius Bon. Nicolai Amati, Cremona alumnus Brixiae anno Domini 1704,
ehemals Konzertgeige des Pariser Violinpädagogen Charles Dancla (1818—1895).



Violine von Nicolaus Lupot. Paris 1820,
***I. Preis am Pariser Conservatorium 1820** (eines der schönsten existierenden Exemplare).*



Violine von Josef Guarnerius del Gesu, Cremona 1737,
Konzertgeige Lipinskis, des Zeitgenossen und Rivalen Paganinis, später viele Jahre von dem bekannten Virtuosen Wilhelmj gespielt und jetzt im Besitz von Konzertmeister Wendling in Stuttgart.



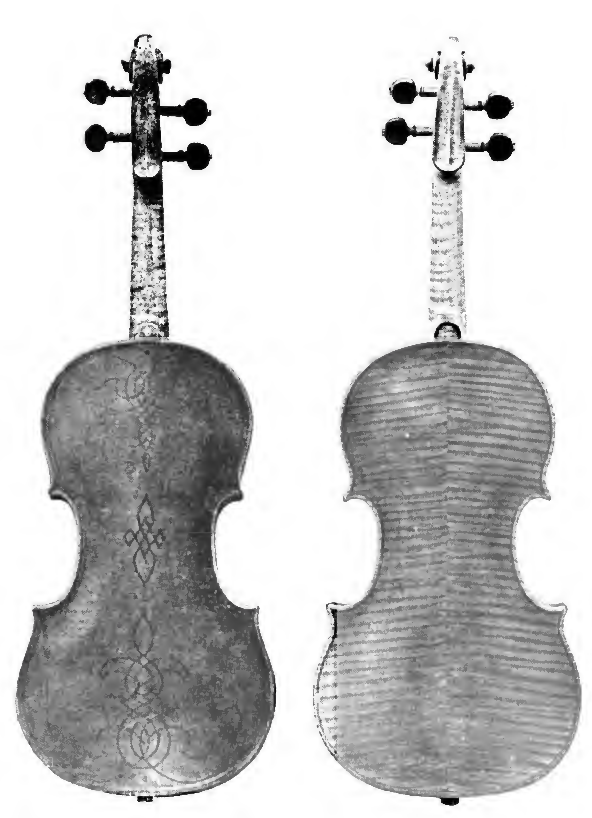
Carlo Bergonzi, Cremona 1737.
Die anerkannt schönste und beste Violine dieses Meisters.



Duiffoprugcar-Copie
von J. B. Vuillaume
in Paris 1825 gearbeitet
(mit eingelegtem Stadtbilde).



J. B. Guadagnini
Placentiae 1745.
Die Instrumente dieses Meisters
wurden von J. Joachim sehr bevorzugt.



Eingelegte Violine von Giovanni Paolo Maggini in Brescia (etwa 1600 gebaut).

Antonius & Hieronymus Amati, Cremona 1635 (aus Antonius Todesjahr).



Jacobus Stainer in Absam
(eine gut erhaltene Violine aus dem Jahre 1652).



Mich. Kloz, Mittenwald anno 1752,
Copie nach Stainer, mit Elfenbein-Einlagen.

I.

Von der Geige und ihren Meistern.

Die Entstehung der Geige.

In den uns erhaltenen schriftstellerischen Werken der alten Griechen und Römer finden sich Mitteilungen über die Musikinstrumente der klassischen Zeit und auf Wandgemälden, Monumenten und Grabmälern bildliche Darstellungen derselben.

Daher wissen wir von der siebenröhrigen Flöte Pans und von der griechischen drei- oder siebensaitigen Lyra, die Hermes am Nil erfunden haben soll; wir kennen auch das Monochord der Hellenen, eine über einen Resonanzboden gespannte Saite, die durch einen verschiebbaren Steg in verschiedene Längen abgeteilt werden konnte.

Die Römer verwendeten gleichfalls außer ihrer Doppelflöte, der tibia dextra und tibia sinistra, seit etwa 186 v. Chr. mit Saiten bezogene Leiern und Harfen, die von Griechinnen, den psaltriae und sambucistriae, in der noch jetzt üblichen Weise gespielt wurden. Bei einer anderen Leier, der aus dem Panzer einer Schildkröte gefertigten testudo, sowie bei der Lyra mit sieben und der von Amphion oder Linos erfundenen Kithara mit acht oder neun Saiten brachte die rechte Hand mittelst eines Stäbchens aus feinem Holz, Elfenbein oder Metall — dem Plektrum — die Saiten zum Ertönen.

Von zweisaitigen, ebenfalls lautenartigen Instrumenten erzählen auch seit vier Jahrtausenden ägyptische Reliefs, und die bildnerischen Überlieferungen der Assyrer zeigen Harfen und Lyren tragende Männer und Frauen.

Aber nirgends, in keiner Schrift, auf keinem Bildwerke, geschieht eines zu jenen musikalischen Werkzeugen gehörenden Bogens Erwähnung, ein sicherer Beweis, daß dieses heute kaum fortzudenkende Requisit — das charakteristische Merkmal der Streichinstrumente — den genannten Kulturvölkern nicht bekannt war.

Wann überhaupt der Bogen, ursprünglich eine Jagd- und Kriegswaffe, in den friedlichen Dienst der Musen getreten ist, und ob Zufall oder Nachdenken seinen Gebrauch lehrte, wissen wir nicht und werden es wohl nie erfahren. Sagenhafter Überlieferung zufolge benutzten die Inder allerdings schon in vorchristlicher Zeit ein in dem alten Wunderlande heute noch bei Bettlern und Einsiedlern anzutreffendes Bogeninstrument, das

Ravanastron. Vollkommener als dieses äußerst einfache ist ein zweites und wahrscheinlich jüngeres indisches Tonwerkzeug, die Sarinda.

Es wird fast allgemein vermutet, daß jene beiden Instrumente von den Persern und Arabern übernommen und — wenn auch nur wenig — verbessert wurden. Jedoch ist diese Behauptung durch nichts erwiesen. Historisch sicher aber ist die Einführung eines Bogeninstrumentes in das südwestliche Europa nach der Besitzergreifung der pyrenäischen Halbinsel durch die Mauren in der Mitte des 8. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung. Die braunen Kinder des Ostens brachten nämlich ein birnenförmiges, mit zwei bis drei Saiten bespanntes Instrument nach Spanien, das sie Rebab nannten und dessen Resonanzkörper aus einer mit einer Tierhaut überzogenen Kokosnußschale bestand. Dieses arabische Rebab mit sehr langem Halse wurde dann nach und nach in eine handlichere Form umgewandelt, und das aus ihm schließlich entstandene Rebec des frühen Mittelalters darf mit Recht als Urbild unserer heutigen Geigenfamilie gelten, wenn auch von anderer Seite solche Ehre der zuerst im 9. Jahrhundert von dem Benediktiner Otfried erwähnten fidula zugesprochen wird. Aber das primitive Rebec war sicherlich die ursprünglichere Gestaltung, denn die fidula oder Vedel unterschied sich von ihm in der Hauptsache schon, wie auch das wälische Crwth, durch die Verbindung der Oberdecke und des Bodens mittelst zargenartiger Zwischenglieder. Außerdem befanden sich bei ihr bereits schwache Einbiegungen an dem mittleren Teile des Korpus, die sich später allmählich verstärkten, bis endlich das Bild der noch anfangs des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen Violen entstanden war. Von der Fiedel bis zu dem Auftreten der Viola waren natürlich sowohl die äußeren Umrisse, die man mehr und mehr gefälliger und praktischer zu formen sich bestrebte, als auch die sonstige Einrichtung der Streichinstrumente mannigfachen Änderungen unterworfen, die durch im Laufe der Zeit gewonnene Erfahrungen bedingt oder von denkenden Instrumentenmachern veranlaßt wurden. So erhielten die Violen wahrscheinlich etwa am Ende des 15. Jahrhunderts den Stimmstock eingefügt, der längst als Bestandteil des Crwth bekannt war; außerdem bekamen sie das auf dem Halse befestigte Griffbrett, sowie den Saitenhalter statt des Querriegels, an den bisher der Saitenbezug geknüpft wurde, und es erschien die gewölbte Form der Decke und des Bodens.

In dieser Gestalt zeigt Raphael auf einem Gemälde aus dem Jahre 1509 eine fünfsaitige Viola in den Händen Apollos, und ebenso stellt Andrea Pisano auf der berühmten Bronzetür einer Taufkapelle in Florenz das Instrument dar, mit dem ein junger Musiker der Herodias zum Tanze aufspielt.

Die Tanzstücke waren zu Anfang des 16. Jahrhunderts die alleinigen Instrumentalkompositionen; so weit bekannt, er-

schien 1529 in Paris die erste Sammlung solcher, aber ohne Angabe der Tonwerkzeuge, auf denen sie ausgeführt werden sollten. Im übrigen gebrauchte man die Streichinstrumente nur zur Verstärkung der Singstimmen in der kirchlichen und weltlichen Musik. Daraus ergab sich die Notwendigkeit ungleicher Tonhöhe und Stimmung, die durch verschiedene Größe der Violen erlangt wurden. Man hatte außer anderen eine Baßviole, dann die Viola da gamba und Viola bastarda, welche zwischen den Knien gehalten wurden, und die Armviola oder Viola da braccio, die sämtlich je nach ihrem klanglichen Charakter und ihrer Tonhöhe im unisono die Männer- und Frauenstimmen begleiteten.

Der Gedanke, selbständige Instrumentalsätze zu verfassen und zu Gehör zu bringen, lag nahe. Ein Florentiner Organist ist wahrscheinlich der erste gewesen, der 1593 Tonstücke dieser Art in zweiter Auflage veröffentlichte. Wann das Werk zum ersten Male erschien, ist nicht bekannt.

Zur Ausführung der Melodie in der Oberstimme verwendete man, weil den Violen die helle Klangfärbung des Soprans mangelte, den Zinken, auch Kornett genannt. Der Ton dieses Blasinstrumentes war jedoch dem der Bogeninstrumente so wenig gleichartig, daß der Wunsch nach einem angemessenen Ersatz die derzeitigen Lauten- und Violenmacher gewiß zu mehr oder minder glücklichen Versuchen angespornt haben mag. Aber Zeugen, die diese Vermutung bestätigen, *geigenähnliche* Instrumente aus jener fernen Zeit, sind nicht auffindbar. Deshalb ist die Annahme nicht unberechtigt, daß unsere *Violine*, die in herrlicher Vollkommenheit ihren Siegeszug über den ganzen Erdball in der Mitte des 16. Jahrhunderts begann, ihre Entstehung *einem* oder wenigen etwa gleichzeitig wirkenden scharfsinnigen Männern verdankt. *Vollkommen* darf das schöne Instrument und *scharfsinnig* sein oder seine Schöpfer genannt werden, weil an ihm eine Verbesserung trotz aller Bemühungen nicht gelungen ist und völlig ausgeschlossen erscheint.

Da nun die ältesten Violinen nachweisbar vor 1550 gebaut sind und die nächsten wenig später, so ist kaum etwas Stichhaltiges gegen die Behauptung einzuwenden, daß der Verfertiger jener ersten Geigen auch als deren Erfinder zu betrachten ist. Dieser Mann war ein Deutscher, *Kaspar Tieffenbrucker*, der 1514 in dem bayerischen Städtchen Freising das Licht der Welt erblickte. Über seine Jugendzeit ist nichts Sicheres bekannt. Der Umstand, daß er seinen Namen — jedenfalls um ihn den Südländern mundgerecht zu machen — italienisierte und sich Duiffoprugcar oder ähnlich nannte, läßt eine Wanderung nach Italien und einen Aufenthalt in dem sonnigen Lande der Kunst, um dort der Lehre eines Meisters von Ruf teilhaftig zu werden, glaubhaft erscheinen. Ob nun Tieffenbrucker — wenn überhaupt — schon damals die Violine erfunden hatte? Wer kann

es heute sagen? Jedenfalls sind von ihm tatsächlich solche gebaut vor dem Stich seines in Paris aufbewahrten Bildnisses von Pierre Voeïrot aus dem Jahre 1562; denn unverkennbar befindet sich unter den mannigfachen Instrumenten, die den ernst und klug blickenden Künstler mit seinem lang wallenden Bart umgeben, eine viersaitige wirkliche Violine. Die Echtheit der von Friedr. Niederheitmann in der 1. Auflage seines Buches „Cremona" beschriebenen Tieffenbrucker-Geigen, deren Entstehungszeit ihre Zettel in die Jahre 1510—1517 verlegen, muß freilich zurzeit, wenigstens die Unanfechtbarkeit der Zettel, stark angezweifelt werden, da Duiffoprugcar doch — wie von dem Lyoner Arzt Henry Coutagne auf Grund archivalischer Nachrichten außer allem Zweifel gestellt worden ist — erst 1514 geboren wurde. Vielleicht sind jene Instrumente gelungene Fälschungen des Pariser Geigenmachers Vuillaume, dem es nämlich anfangs durchaus nicht glücken wollte, für seine vortrefflichen Erzeugnisse Käufer zu finden, und der aus diesem Grunde auf den kaum zu billigenden Geschäftskniff verfiel, alte und gesuchte Meisterwerke täuschend nachzuahmen und zwar mit in jeder Hinsicht überraschendem Erfolge. Außer einer Violine im Museum des Pariser Konservatoriums, die Duiffoprugcar zugeschrieben wird, ist nach aller Wahrscheinlichkeit von seinen vormals hochgeschätzten Geigen keine andere erhalten. — Einige verbürgte Mitteilungen über des Meisters Leben sind Coutagnes Nachforschungen zu verdanken. Demnach wohnte er mit Barbe Homeau verheiratet von etwa 1553 in Lyon. Vom Glück begünstigt, erwarb er bald die Mittel zum Ankauf eines Weinberges „à la côte St.-Sébastien" bei der Stadt, auf dem er sich ein Wohnhaus erbaute. Im Jahre 1564 aber errichtete die französische Regierung eine längst geplante Zitadelle „à la côte St.-Sébastien". Duiffoprugcars Besitzung wurde staatlicherseits enteignet, die Entschädigungssumme jedoch nicht ausgezahlt. Der von Kummer gebeugte Mann starb 1570 oder 1571 und hinterließ seine Frau mit vier Kindern in großer Bedrängnis. Die Regierung suchte das an ihm begangene Unrecht dann später an der Familie des Benachteiligten durch Gewährung einer lebenslänglichen Rente wieder gut zu machen.

Nach Gasparo Duiffoprugcar ist zunächst G a s p a r o d a S a l ò zu nennen, weil auch ihm von vielen Musikhistorikern das Verdienst zuerkannt wird, die Violine erfunden zu haben. Er wurde 1542 in Salò am Gardasee geboren und hieß eigentlich B e r t o l o t t i, nannte sich aber, einem damals oft geübten Brauche folgend, nach seinem Heimatsorte. Da Salò arbeitete seit 1565 als Meister, als „magister instrumentorum musicorum" oder „magistro de violini", in Brescia und fand, an Begabung alle seine Kunst- und Berufsgenossen weit überragend, schnell die wohlverdiente Anerkennung. Der Bedarf an Geigen, den n e u e n Tonwerkzeugen, war zu seiner Zeit natürlich ein noch schwacher; daraus erklärt sich, daß von des Künstlers

Hand weniger Violinen, als hauptsächlich Lauten und Violen gebaut wurden. Seine Geigen mit der Zettelinschrift Gasparo da Salò In Brescia (ohne Jahresangabe) haben Decken aus starkem, auffallend gleichmäßig geadertem Fichtenholz und zeigen im allgemeinen die später vorbildliche Form, trotzdem die Wölbung noch ziemlich hoch ist und Umrisse, Schnecke und F-Löcher der feineren Zeichnung entbehren. Die jetzt infolge ihres Alters meist dunkelbraunen Instrumente sind Seltenheiten ersten Ranges und werden als solche hoch bezahlt. Die beste Violine von da Salò, die erhalten ist, besaß der norwegische Virtuos Ole Bull; von ihr werden wir noch an anderer Stelle hören. — Das Todesjahr Gasparos ist nicht mit Sicherheit anzugeben; er war bis zu seinem Ende tätig und starb wahrscheinlich 1609 oder 1610.

Der Geigenbau in Italien.

Das neu erstandene, wunderbare kleine Instrument erhielt den Namen Violine, violino im Italienischen. Da „ino" Diminutivendung ist, bedeutet die gewählte Bezeichnung: kleine Viola, Violchen. Das deutsche Wort Geige soll französischen Ursprunges, von gigue (Bein) abgeleitet sein; einige Autoritäten der Sprachwissenschaft, unter ihnen die Gebrüder Grimm, vertreten dagegen die Ansicht, daß unsere Benennung deutscher Herkunft sei.

Die Violine eroberte sich nun ungemein schnell die Gunst der Musiktreibenden in allen Gesellschaftskreisen; sie fand Einlaß in den Palast und die Hütte und verdrängte ihre vielgestaltigen Vorgängerinnen, die mannigfachen dumpfklingenden Violen. Sie gewann die Herzen aller und wurde gelobt und geliebt, wie nie ein anderes Instrument. „Sie ist imstande", sagt Mersenne 1636 in der „Harmonie universelle", „alle Töne akustisch genau so richtig hervorzubringen wie die menschliche Stimme; darin liegt der Grund, daß man sie allen übrigen Instrumenten vorzieht, weil durch den Strich des Bogens auf den Saiten ein wahrhaft bezaubernder Klang entsteht. Das zwingt den Hörer zu gestehen, die Violine sei die Königin aller Instrumente."

Von jeder Seite wurde sie begehrt, und deshalb wandten sich viele kunstbegabte Hände dem Geigenbau zu. Es ist begreiflich, daß wir in Brescia, wo Gasparo da Salò und vielleicht vor ihm Duiffoprugcar ihre weit gerühmten Arbeiten fertigten, zuerst eine Anzahl namhafter Geigenbauer finden, die selbstverständlich meist die gesuchten Werke ihrer Vorbilder und Lehrer möglichst genau kopierten, ohne aber deren Vorzüge zu erreichen. So entstand die **Brescianer Schule.** Zu ihr zählen Antonio Mariani, der in Pesaro von 1568 bis 1620 wirkte,

sowie Javietta Budiani und Peregrino Zanetto. Von minderer Bedeutung sind Matteo Bente, Venturini, Domenico und Gaëtano Pasta und Nella Raphael. Der Hervorragendste unter allen aber ist ohne Frage da Salòs unmittelbarer Nachfolger und Schüler Giovanni Paolo Maggini, geboren 1580 zu Brescia. Er blieb bis zum 21. Lebensjahre bei seinem Lehrer — so berichtet Freiherrn v. Lütgendorffs umfangreiches Werk „Die Geigen- und Lautenmacher" —, wie aus einer Urkunde von 1602, die Meister und Schüler unterschrieben haben, ersichtlich ist, und heiratete im Jahre 1615 Maddalèna Anna Foresto. Er lebte in guten Verhältnissen, die ihm den Ankauf zweier Häuser und mehrerer Äcker ermöglichten. Ein hohes Alter erreichte Maggini nicht, er starb 1632 im 56. Lebensjahre. — Seine ersten Geigen ähnelten noch sehr denen da Salòs. Später glaubte er wohl durch höhere Wölbung den Ton zu verbessern, wählte aber endlich ein breites, wieder flacheres Modell mit niedrigen Zargen und ließ die Wölbung schon fast an den Rändern beginnen. Das Holz ist sorgfältig ausgesucht, der Lack klar und meistens hellbraun. Die F-Löcher sind langgestreckt und steif. Eine Eigentümlichkeit der Maggini-Geigen sind die oft vorkommenden doppelt eingelegten und in Verzierungen auslaufenden Reifchen. Der Ton, in der Tiefe von melancholischer Färbung, klingt etwas verschleiert, ist aber groß und weittragend. Die seltenen Instrumente werden mit ungeheueren Preisen bezahlt, obgleich sie als Soloviolinen nicht mehr ganz den heutigen hohen Anforderungen genügen. Ihre Zettel lauten

GIO. PAOLO MAGGINI
in Brescia 16..

* *
*

Cremona! Das ist das Wort, dessen Klang jedes Geigers Herz höher schlagen macht, ein Name, wohlbekannt allen, welche die hehre, heilige Musika lieben, ja, vertraut dem Ohre jedes Gebildeten! Denn Cremona, ein kleines stilles, am Po gelegenes Städtchen in Oberitalien, ist die Heimat jener vollendeten Meisterwerke der Geigenbaukunst, unübertroffen an äußerer Schönheit, unerreicht an machtvoller Fülle bezaubernden Wohlklanges, denen seit Jahrhunderten Unzählige reinste Freude und hohen Genuß verdanken. In edlem Wettstreit schuf sie dort eine ununterbrochene Folge talentvoller Männer. Vorerst ist unter diesen Andrea Amati zu nennen, da er als Begründer der **Schule von Cremona** gilt, der die besten Geigenbauer aller Zeiten angehören. Aus Andreas Leben sind nur spärliche Nachrichten auf uns gekommen. Er soll nach J. v. Wasielewski und W. v. Lütgendorff 1535 geboren und etwa 1611 gestorben sein; dagegen nennen H. Starcke und F. Niederheitmann 1520 als Geburts- und 1580 als Todesjahr des Meisters. Von wem er

in seiner Kunst unterwiesen wurde, ob von Giovanni Marco Busetto oder einem anderen, ob er vielleicht gar, Brescianer Erzeugnisse als Muster nehmend, sich autodidaktisch bildete, ist nicht zu ergründen. Höchst unwahrscheinlich klingt übrigens die oft aufgestellte Behauptung, daß er Schüler Gasparo da Salòs gewesen sei, unwahrscheinlich deshalb, weil der Brescianer jünger als Amati war. Andreas Geigen zeigen allerdings manche auffallende Ähnlichkeit mit denen da Salòs; das ist aber, da sie fast zu gleicher Zeit gefertigt sind, nur zu begreiflich. Die Amati-Violinen zeichnen sich jedoch schon durch aufmerksamere Wahl des Deckenholzes und sorgfältigere Arbeit aus. Ihrem infolge der hohen Wölbung wenig kraftvollen Ton ist einschmeichelnd süßer Schmelz eigen. Die F-Löcher sind sehr breit. Der Lack hat tiefgoldene oder hellbraune Färbung. — Andrea Amati soll für Karl IX. von Frankreich zwölf große und gleich viele kleine Violinen, sechs Bratschen und acht Bässe gebaut haben, auf deren Böden sich das französische Wappen befand mit dem Wahlspruche „Pietate et Justitia" (In Frömmigkeit gerecht). Diese Instrumente sind leider bei dem Ausbruch der Revolution 1789 abhanden gekommen und nicht wieder aufgefunden.

Gleichen die Arbeiten des Andreas auch noch längst nicht den Werken der späteren Cremoneser, so zeigt sich aber schon ein sehr merklicher Fortschritt bei seinen Söhnen Antonio, geboren 1555, und dem ein Jahr jüngeren Girolamo oder Hieronymus. Die beiden Brüder arbeiteten bis zu des jüngeren Verheiratung zusammen. Anfangs folgten sie genau dem Modell des Vaters; später erhielten ihre Instrumente etwas flachere Wölbungen und durch diese Änderung kraft- und klangvolleren Ton. Die von Hieronymus allein hergestellten Violinen sind die geschätzteren; sie unterscheiden sich von des Bruders Werken durch größere Form, engere und besser gezeichnete F-Löcher und schwungvollere Schnecke. Der Lack, dünn aufgetragen und von wundervoller Durchsichtigkeit, läßt das schöne Holz noch schöner erscheinen. Heute werden gut erhaltene Hieronymus Amati-Geigen mit 4—6000 M. bewertet. Die Instrumente sind entweder mit dem gemeinsamen Zettel

Antonius, & Hieronymus Fr. Amati
Cremoneñ. Andreae fil. F.

gezeichnet, oder sie haben die Inschrift

Hieronimus Amati
fecit Cremonae 16..

oder

Antonius Amati
fecit Cremonae 16..

Antonio lebte bis 1635, wenigstens ist keine Geige von ihm aus späterer Zeit datiert; Girolamo starb 1638.

Die ungewöhnliche Begabung des Hieronymus vererbte sich auf seinen Sohn Nicolò, geboren am 3. September 1596, der jedenfalls der bedeutendste Amati gewesen ist. Er arbeitete anfangs ziemlich genau nach dem Muster seines Vaters eine größere Anzahl der kleinen Geigen. Nach verschiedentlichen Versuchen, die an den erhaltenen Violinen zu erkennen sind, schuf er etwa 1625 ein großes Modell, das er dann bis zu seinem am 12. August 1684 erfolgten Tode unverändert beibehielt. Diese sogenannten „großen Amati" übertreffen in jeder Beziehung ihre Vorgängerinnen; denn Wölbung und Holzstärke sind fein abgemessen, und Umrisse und F-Löcher von eleganter Zeichnung; dasselbe gilt von der Schnecke, die nur im Verhältnis zu dem Ganzen etwas größer, weniger zierlich sein dürfte. Der Rand der Decke ist schräg abgerundet, die Ecken treten mehr hervor. Nicolò Amati wählte eng und äußerst gleichmäßig geadertes Deckenholz, zu dem Boden aber prächtig geflammtes Ahornholz. Der leuchtende, gelbbräunliche Lack ist elastisch und nicht schöner zu denken. Dem Geschmack der damaligen Zeit entspricht völlig der Ton dieser Kunstwerke, der lieblich ist und süß, wie keines anderen Tonwerkzeuges Stimme, wenn auch — bis auf einige Ausnahmen — nicht so kräftig, wie es heute von erstklassigen Instrumenten verlangt wird. Der Meister benutzte verschiedene Zettel mit folgenden Bezeichnungen:

Nicolaus Amati, Cremonen.
Hieronymi Filius, Antonii
Nepos fecit Anno 16 . .

Nicolaus Amatus Cremonen.
Hieronymi filius, Antonii
nepos fecit 16 . .

Nicholas Amatus Cremonen.
Hieronymi Fil. ac Antonij
Nepos fecit 16 . .

Nicolaus Amatus Cremone e
Hieronymi filii fecit.
An 16 . .

Der letzte Geigenmacher aus der Familie Amati war Nicolòs Sohn Hieronymus, geboren 1649, dessen Instrumente jedoch den Arbeiten seiner Verwandten bedeutend nachstehen.

Nicolaus Amati aber darf nicht allein als schaffender Künstler hohe Anerkennung beanspruchen, sondern er verdient außerdem unsere Bewunderung als Lehrer vieler Geigenbauer von Bedeutung, unter denen außer Antonio Stradivari wohl Andreas Guarneri, Francesco Ruggeri, Paolo Grancino, Carlo Antonio Testore, Florentus Florenus und Santo Seraphino die bekanntesten sind. Doch Antonio Stradivari wurde der berühmteste aller, der bis auf den heutigen Tag von keinem erreicht und noch weniger übertroffen worden ist.

Da die kirchlichen Urkunden Cremonas keine Nachrichten über seine Geburt enthalten, so wird angenommen, daß er vielleicht auf einem Landgute in der Nähe der Stadt das Licht der

Welt erblickte. Auf das Geburtsjahr läßt einmal eine Zettelinschrift von 1732 schließen, die Stradivaris Alter mit 82 Jahren angibt; wenn diese Bemerkung richtig ist, muß er also 1650 geboren sein. Doch F e t i s stimmt dem n i c h t zu; er erwähnt eine Geige der Salabueschen Sammlung, in der neben der Jahreszahl 1736 geschrieben steht „anno aetatis 92" und bezeichnet deshalb 1644 als Geburtsjahr. Diese Annahme ist auch die wahrscheinlichere; denn die Kirchenbücher besagen, daß Stradivari 1667 am 4. Juli die Witwe Francesca Capra, geb. Feraboschi, heiratete, die, 1640 geboren, wohl schwerlich einem Siebzehnjährigen die Hand zum Lebensbunde gereicht haben würde. Fünf Söhne — der zweite lebte nur sechs Tage — und ein Töchterchen sind dieser Ehe entsprossen. 1680 kaufte der Meister an der Piazza San Domenico ein Haus, das noch heute steht. Nach wieder achtzehn Jahren entriß ihm der Tod seine Lebensgefährtin. Stradivari schloß 1699 einen zweiten Ehebund mit der 1664 geborenen Antonietta Maria Zambelli, die ihm eine Tochter und vier Knaben schenkte, von denen der erste schon in zartester Jugend starb. Von den elf Kindern überlebten überhaupt nur fünf den Vater, der außerdem 93 Jahre alt den Heimgang seiner zweiten Frau zu betrauern hatte, welcher er dann neun Monate später am 18. Dezember 1737 in die Ewigkeit nachfolgte. Schon 1729 hatte er in der 1869 niedergelegten San Domenicokirche ein Familiengrab gekauft. Die Gebeine der dort Bestatteten sind beim Abbruch des Gotteshauses achtlos in ein Massengrab geworfen worden; der Grabstein mit der Inschrift „Sepolcro di Antonio Stradivari e suoi Eredi An. 1729" wird aber im Rathause zu Cremona aufbewahrt.

Über des großen Mannes Tätigkeit und Werdegang geben seine Schöpfungen reichlichere und gewissere Kunde. Denn gleichwie Steine und Petrefakten dem Geologen aus der Urzeit des Erdballes unanfechtbare Nachrichten übermitteln, so erzählen dem aufmerksam beobachtenden und forschenden Musiker die auf uns überkommenen Erzeugnisse Stradivaris von der allmählichen Entwickelung bis zur höchsten und sichersten Meisterschaft des bewundernswerten Künstlers. Die alten Geigen berichten — und wir dürfen ihnen wohl glauben, daß der junge Antonio sehr frühzeitig in Nicolò Amatis Werkstatt eingetreten sei. Von anderer Seite wird sogar gesagt, er solle die erste Violine schon als 13jähriger Knabe gearbeitet haben; doch wissen wir darüber nichts Bestimmtes. An den ältesten Instrumenten, die seinen Namen tragen und aus den Jahren 1668 bis 1670 datieren, die also kurz nach seiner Verheiratung und vermutlichen Selbständigmachung entstanden sind, ist der Einfluß Amatis unverkennbar. Sie sind den Vorbildern bis ins kleinste genau nachgebildet, und man nennt sie deshalb „Stradivari amatisé". Es sollen auch Violinen aus der letzten Schaffensperiode Amatis mit der Bezeichnung „Nicolaus Amati" zweifellos von des talentvollen Schülers Hand herrühren, und

solche hat man später mit Stradivaris Zetteln versehen. Auffallen muß, daß von dem stets überaus fleißigen Manne sehr wenige Instrumente in den Jahren 1668 bis 1686 gebaut worden sind. Fetis, der eifrige Forscher, und mit ihm J. B. Vuillaume schließen von dieser eingeschränkten produktiven Tätigkeit auf vorbereitende Studien und Versuche. Die Voraussetzung hat sehr viel für sich, wenn man zugleich annimmt, daß der rastlos Vorwärtsstrebende gegen die den Amatigeigen trotz ihres silberhellen, lieblichen Tones noch anhaftenden Mängel weder taub noch blind sein konnte. Stradivari scheint als ersehntes Ideal die Vereinigung aller Vorzüge der kraftvolleren Brescianer mit denen der klangschöneren Instrumente von Nicolaus Amati vorgeschwebt zu haben.

Seine Arbeiten aus der zweiten Periode von 1686 bis 1694 nähern sich diesem erstrebten Musterbilde wesentlich. Denn auf die Struktur des Holzes ist weit mehr Wert gelegt als bisher, die Wölbungen sind merklich flacher genommen und die F-Löcher weniger steil angeordnet. Die weiter ausgeschweiften Mittelbügel und die kräftigere, tiefer ausgestochene Schnecke heben die Schönheit des ganzen etwas vergrößerten Modelles. Der Lack ist verschieden gefärbt, von hell glänzender Goldfarbe bis zum leuchtenden Rot, das sich besonders bei Instrumenten findet, deren Boden aus zwei Teilen zusammengesetzt sind. Da Stradivari in dieser Zeit das Modell in der Mitte schmaler nimmt als vorher und später, so erscheinen die Violinen etwas länger; man nennt solche Form das „Patron allongé“. Der Ton klingt gleich vortrefflich wie bei allen anderen. Im Jahre 1687 lieferte der bereits Weitberühmte ein Quartett mit Elfenbeinverzierungen für den spanischen Königshof, sowie 1684 und 1690 ebenso reich ausgestattete Instrumente für Cosmo di Medici. Vielleicht wurde er durch besondere Wünsche der Besteller zu derartigen Ausschmückungen veranlaßt, denn unter den sehr vielen — man rechnet etwa tausend — erhaltenen Arbeiten Stradivaris ist kaum ein Dutzend so verzierter bekannt. — Das Patron allongé befriedigte den eifrig schaffenden Künstler noch nicht. 1690 wird die Wölbung schöner, das Amati-Modell scheint abermals als Vorbild gedient zu haben.

Die dritte Periode beginnt nach 1695 und währt bis 1725. Aus dieser Glanzzeit des Meisters stammen die unübertroffenen, kostbaren Prachtstücke der Geigenbaukunst. Man kann sich die wunderbar gleichmäßige Aderung des für die nun sehr flache Decke sorgsamst ausgesuchten Tonholzes nicht herrlicher vorstellen. Die Mitte des Korpus ist wieder breiter geworden und die Zeichnung der F-Löcher so schön wie bei keinem anderen Meister. Die kühn aufgerollte Schnecke allein kann als ein kleines Kunstwerk gelten. Der farbensatte Lack von funkelndem Rot oder auch saftigem Braun ist wachsartig weich, feurig und so durchsichtig, daß die schöne Textur des Holzes deutlich erkennbar ist. Zu alle diesem ist die vorteilhafteste Form des

Steges gefunden, des kleinen Bestandteiles von großer Wichtigkeit. Und nun der Ton des in jeder Beziehung bis ins scheinbar Nebensächlichste vollendeten Kunstwerkes! Er entspricht allen Anforderungen an Klangschönheit, denn er ist sopranartig singend, weich und doch metallisch kraftvoll, edel, rund und voll: er besizt etwas Durchgeistigtes, man könnte sagen Überirdisches. Welche staunenswerte Tragfähigkeit ist ihm eigen! Die himmlische Stimme einer Stradivari durchdringt den weitesten Raum und füllt die stolzeste Halle, sie schwebt siegreich über den Wogen des Orchesters und wird getragen von dem mächtigen Ton der Orgel, über dem sie wie Engelssang daherzieht. „Stradivari erschöpfte seine Kunst nach allen Beziehunngen hin: er schuf das Ideal der Geige“, so sagt J. v. Wasielewski.

Auch in der letzten Periode von 1725 bis 1736 bleibt der ununterbrochen fleißig arbeitende Meister den als richtig erkannten Grundsätzen getreu. Die Instrumente sind immer noch gleich klangschön, aber die Vollkommenheit der Arbeit fängt an nachzulassen. Die Hand und das Auge verlieren mehr und mehr ihre bisherige Sicherheit, — das Alter macht sich geltend. Trotzdem wirkt der ehrwürdige Greis noch Jahre lang; doch scheint es, als hätten fremde Hände ihm geholfen. Das bestätigen die Zettel mit den beigefügten Bemerkungen „sub disciplina di Antonio Stradivari“ oder „sotte la disciplina di Ant. Stradivarius“. So gezeichnete Instrumente mögen wohl hauptsächlich von den Söhnen Francesco und Omobono oder auch von Stradivaris bestem Schüler Carlo Bergonzi gemacht worden sein. Die letzte Violine vollendete der Meister 1736 im Alter von 92 Jahren: sie befand sich vor längerer Zeit im Besitze von A. Fountaine in London und soll jetzt der Salabueschen Sammlung in Mailand angehören. Nach des Vaters Tode versahen seine genannten Söhne die teils unfertigen, teils zu Versuchszwecken hergestellten Instrumente mit echten Zetteln und veräußerten sie. Daher erklärt es sich, daß Stradivari-Violinen vorkommen in nicht ganz so hervorragender Art, wie wir es durch ihre Schwestern gewohnt sind. Der alte Antonio selbst gab solche Instrumente nicht aus den Händen.

Er nahm für seine Geigen, die bereits von seinen Zeitgenossen als Kunstwerke geschätzt wurden, vier Louisd'or; das entspricht nach unserem Gelde etwa einer Summe von 80—100 M. Es sollen außer einer beträchtlichen Anzahl Bratschen, Celli und anderer Instrumente ungefähr 3000 Violinen von ihm gebaut worden sein. Bei solchem Fleiße wird wohl das bis auf den heutigen Tag in Cremona gebräuchliche Wort „reich wie Stradivari“ volle Berechtigung gehabt haben.

Der Ruf und mit ihm der Preis dieser großartigen Violinen wuchs fabelhaft schnell. Im Anfang des 19. Jahrhunderts kosteten sie bereits 1200—1800 M.: jetzt ist eine echte Stradivari nicht mehr unter 15 000 M. zu bekommen, und gut erhaltene

Exemplare aus der dritten Schaffensperiode werden mit 25 000 bis 100 000 M. bezahlt. —

Die Instrumente haben nachstehende Zettelinschrift:

Antonius Stradivarius Cremonensis
Faciebat Anno 17.. A†S.

Von Stradivaris Söhnen widmeten sich zwei dem Berufe des Vaters, Francesco, geboren 1671, und der acht Jahre jüngere Omobono. Der erste folgte allerdings anfangs des Vaters Grundsätzen, aber er verwendete weniger Sorgfalt auf die Ausführung seiner im übrigen sehr gut klingenden Instrumente. Später änderte er leider das Modell und nahm schlechteren Lack.

Franciscus Stradivarius Cremonensis
Filius Antonii faciebat Anno 17..

Francesco starb am 11. Mai 1743.

Sein Bruder hat eigentlich nur den Namen, nicht aber die Begabung des Vaters geerbt. Es ist auch sehr wenig von ihm gearbeitet, und unter dem Wenigen ist nichts Gutes. Omobono starb 1742 im Juni. —

Nach dem Tode der beiden erwarb Carlo Bergonzi, der beste Schüler des alten Stradivari, dessen Haus, um in demselben, von seinen Söhnen Nicolò und Michel Angelo Bergonzi unterstützt, den Geigenbau fortzusetzen. Die Violinen und auch die Violoncelli von Carlo Bergonzi sind äußerst sauber nach Stradivari gearbeitet, sie erinnern aber in manchem an Joseph Guarneri del Gesù, von dem später die Rede sein wird. Ihr Ton ist groß und edel. Ein Exemplar aus dem Jahre 1737 mit prachtvollem rotem Lack wurde vor einiger Zeit von der Stuttgarter Geigenhandlung Hamma & Co. als „einer erstklassigen Stradivarius oder Guarnerius in jeder Hinsicht ebenbürtig“ für 25 000 M. zum Kauf angeboten.

Anno 1737 Carlo Bergonzi
fece in Cremona.

Carlo Bergonzi, der um 1690 geboren wurde, starb 1747 in Cremona. —

Auch Lorenzo Guadagnini nennt sich auf seinen Zetteln „alumnus Antonj Straduarj“ (Schüler des Antonio Stradivari), und sein Sohn Giovanni Battista, geboren 1711 in Cremona und 1786 in Turin gestorben, rühmt sich des gleichen Vorzuges. Beide benutzten vortreffliches Holz und einen wundervollen Lack. Die Arbeit ist peinlich genau nach Stradivaris Modell, nur Schnecke und F-Löcher erscheinen weniger schön. Eine goldgelbe Lorenzo von 1738 und eine Giovanni Battista von 1745 wurden ebenfalls von Hamma & Co. für 6000 und 8000 M. verkauft. Eine andere tadellos erhaltene Gio. Batt. Guadagnini-Violine mit ausgezeichnetem Ton erwarb Hof-Kon-

zertmeister A. Wünsch in Braunschweig von dem Händler Aug. Herrmann in Charlottenburg.

Joannes Baptista Guadagnini †
Cremonensis fecit Taurini GBG
alumnus Antoni Stradivari 1760.

Gleichzeitig mit diesen beiden Guadagnini lebte in Mailand und Parma ein anderer, auch Giovanni Battista geheißen, den man für einen Bruder Lorenzos hält. Drei übrige Geigenmacher dieser Familie sind minder bedeutend. —

Wo immer auch in der Geigerwelt das Wort Cremona genannt wird, da klingen — selbst unausgesprochen — die hochtönenden Namen Amati, Stradivari und Guarneri mit. Andrea Guarneri ist bereits als Schüler von Nicolò Amati aufgeführt. Er scheint um 1626 geboren und etwa 1641 zu dem gestrengen Lehrer gekommen zu sein, dessen Werken seine Instrumente anfangs sehr ähneln, bis er später flachere Wölbungen nahm und Schnecke und F-Löcher veränderte. Er starb 1698.

Seine Söhne Pietro, 1655 in Cremona geboren, und der elf Jahre jüngere Giuseppe sind gleichfalls tüchtige Geigenmacher gewesen. Sie wurden wahrscheinlich von dem Vater unterrichtet, doch wichen beide von dessen Modell erheblich ab. Giuseppes Geigen sind meist von kleinem Format mit ziemlich schmaler Brust, diejenigen des Bruders aber groß und schön mit breiten, runden F-Löchern. Das Holz ist in der Regel vortrefflich. — Heute haben beider Violinen einen Kaufwert von 5—8000 M.

Der berühmteste Meister aus der Guarneri-Familie und einer der besten Geigenbauer überhaupt, Giuseppe Guarneri, der wegen des auf seinen Zetteln angebrachten Zeichens †JHS den Beinamen del Gesù erhalten hat, wurde in Cremona am 16. Oktober 1687 zwar als naher Verwandter der vorgenannten Guarneri geboren, aber Schüler eines derselben war er wohl nicht. Auch ist es unwahrscheinlich, daß ihm Stradivari Unterweisung angedeihen ließ; denn in dem Falle müßten doch beider Instrumente in irgend einer Zeit mindestens einige Ähnlichkeit aufweisen. Sie sind aber grundverschieden, hinsichtlich der Umrisse sowohl, als auch in bezug auf F-Löcher und Schnecke. Es läßt sich nur vermuten, Joseph habe seine Laufbahn in der Werkstatt des anderen Joseph, filius Andreae, seines Vetters, begonnen, weil aus den Erzeugnissen beider unverkennbar der Grundgedanke Gasparo da Salòs spricht. Er muß aber bald seinen eigenen Weg gegangen sein. Doch erst 1725 erscheinen Violinen mit dem Namen des schon 38 jährigen Mannes. Das ist befremdend, und wir wissen uns diesen Umstand nicht zu erklären. Die seltenen Zeugen dieser „ersten Periode“ sind nach Fetis oft flüchtig hergestellt: die Form

wechselt, ebenso die Zeichnung des F-Loches, aber der Ton ist immer schön. Die Violinen der zweiten Periode sind Meisterwerke ersten Ranges; sie gelten infolge ihres vorzüglichen Holzes und ihrer tadellosen Arbeit als den feinsten Stradivari völlig gleichwertig. Ihre Größe ist ein wenig verschieden, meist ist das kleinere Format bevorzugt. Der sehr elastische Lack leuchtet in tiefgoldiger Farbe, und machtvoll ist der durch bezaubernden Wohllaut entzückende Ton.

Nach 1740 baute der Meister wieder große, massive Instrumente mit etwas mehr abgerundeten F-Löchern und kraftvoller Schnecke. Zu diesen Kunstwerken gehört die Geige Paganinis.

Dann treten plötzlich ganz nachlässig gearbeitete Violinen auf. Fetis sagt, man würde sie unmöglich als Guarneris Erzeugnisse erkennen, „wenn nicht eine gewisse Originalität bestimmter Einzelheiten, welche er sich bis zuletzt bewahrte, uns dessen versicherte. Schlechtes Holz, schlechte Arbeit und schlechter Lack beleidigen des Kenners Auge, wie die ausgeartete Frucht eines großen, aber verkommenen Talentes“. Man nennt diese Violinen „Gefängnis-Guarneri“. Wegen politischer Umtriebe soll der leichtlebige, dem Spiel und Trunk ergebene Mann in den Kerker gewandert sein. Die mitleidige Tochter seines Wärters habe ihm Material und notdürftige Werkzeuge zu verschaffen gewußt, und die fertigen Geigen seien von ihr für jeden Preis verkauft worden, um des Gefangenen Los möglichst zu mildern. — Die Wahrheit dieser Geschichte ist übrigens nicht verbürgt und wird stark angezweifelt.

Joseph Guarneri hat ungefähr zweihundert Violinen gemacht, die scheinbar anfangs wenig geschätzt wurden; aber bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erzielten sie Preise von etwa 1000 M., und heute kosten sie 20—60 000 M. — Das Todesjahr des Meisters ist nicht bekannt. —

Joseph Guarnerius fecit †
Cremonae anno 1741 JHS

Der Cremoneser Schule angehörend sind besonders noch drei Nachahmer Stradivaris zu nennen: Tommaso Balestrieri in Mantua, Pietro della Costa in Treviso und Laurentius Storioni in Cremona.

* *
*

Als den Gründer der dritten, der **Neapolitaner Schule,** haben wir Alessandro Gagliano zu betrachten. Er wurde — der Sohn eines Marquis — um 1640 in Neapel geboren. Fürst Youssoupoff erzählt in seiner „Luthomonographie“, daß der junge Gagliano eines Duelles oder eines Überfalles wegen gezwungen gewesen sei, die Vaterstadt zu verlassen; er habe sich in einem dichten Walde bei Marighanetto Borgo versteckt gehalten und zum Zeitvertreib aus Baumstämmen geigenähnliche

Instrumente geschnitzt. Da er seine Finger nicht ungeschickt zu solcher Arbeit gefunden habe, gründete er nach seiner Rückkehr in die Heimat dort eine Geigenbauwerkstatt. — Diese Geschichte wird überall wieder aufgetischt; aber sie ist doch zu unglaubwürdig. Wer schnitzt wohl aus Baumstämmen mit einem Messer Geigen? Gagliano selbst nennt sich auf seinen Zetteln Schüler von Stradivari, und Vuillaume meint, diese Angabe bestätigen zu können, weil die Instrumente Gaglianos, alle von großem, flachem Modell, denen Stradivaris sehr ähnlich sind. Die breiteren F-Löcher stehen freilich senkrechter und die Schnecke ist winziger und weniger schön. — Alessandro Gagliano benutzte zweierlei Zettel:

Alexander Gaglianus Alumnus Antonius Stradivarius fecit Neapoli anno 17..

oder

Alessandro Gagliano Alumnus Stradivarius fecit Neapoli Anno 17..

Außer Alexanders Söhnen Nicolò und Gennaro, von denen der zweite den Vater an Begabung weit übertraf, zählen zu den Hervorragendsten der Neapolitaner Schule noch Nicolòs ältester Sohn Ferdinando, dessen Brüder Giuseppe, Antonio und Giovanni dagegen aber wenig in Betracht kommen, sowie der in Mailand und Ferrara von 1690—1710 arbeitende Giovanni Battista Grancino und sein Bruder Giovanni II, von dem eine 1737 gebaute Violine sich in der Lobkowitzschen Sammlung auf Raudnitz bei Leitmeritz befindet, und ferner Carlo Ferdinando Landolfi und Carlo Antonio Testore, die beide während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mailand lebten und deren Violinen heute — nach Hammas Preislisten — einen Wert von 2000—4000 M. haben.

* * *

Die vierte, die **venetianische Schule** wird im allgemeinen weniger geschätzt als die Cremoneser und Neapolitaner, obgleich zugestanden werden muß, daß ihr bekanntester Vertreter Dominico Montagnana ein Meister ersten Ranges war. Seine Violinen klingen wundervoll; eine gut erhaltene mit gelbem Lack wurde von der Hammaschen Handlung vor einigen Jahren für 4000 M., eine andere tiefrote für 7000 M. veräußert. — Montagnana wurde anfangs von Nicolaus Amati unterwiesen und war vermutlich auch noch Stradivaris Schüler. Er lebte zuerst in Cremona, dann in Venedig und starb etwa 1750 ungefähr sechzig Jahre alt angeblich in Tirol.

Nach ihm sind in erster Linie Francesco Gobetti (1690—1732) und Santo Seraphin (1678—1735) zu nennen, von dessen Geigen ein schönes, flachgewölbtes Exemplar mit prachtvollem, rotem Lack in einer Stuttgarter Preisliste für

10000 M. angeboten wurde. Auch die Erzeugnisse von Carlo Antonio Tononi, der von 1728 bis 1770 in Venedig tätig war, steigen stetig im Preise, obwohl sie keineswegs einen Vergleich mit den Arbeiten der Vorhergenannten ertragen.

* *
*

Giovanni Battista Gabrielli, sowie Tomaso und Antonio Felice Carcassi, die in Florenz als Zeitgenossen des Joseph Guarneri del Gesù arbeiteten, gelten neben dem anfangs des 18. Jahrhunderts in Venedig und Rom lebenden Salzburger David Tecchler, dessen sorgfältig gebaute Instrumente sehr gelobt werden, als die Bedeutendsten der **Florentiner Schule,** welcher man zugleich die Geigenbauer von Rom und Bologna beirechnet. —

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war eine ansehnliche und den damaligen Bedarf — dürfen wir mit Wahrscheinlichkeit annehmen — überreichlich deckende Zahl guter, klangvoller Violinen und anderer Streichinstrumente vorhanden. Infolge dieses Umstandes war der Geigenbau sicher minder einträglich geworden und wurde deshalb nicht mehr wie früher mit Eifer und Liebe in den nachwachsenden Familien weiterbetrieben. Daher gerieten die Traditionen und Erfahrungen der alten Meister schnell in Vergessenheit, — die Glanzzeit des italienischen Geigenbaues war vorüber und die noch vor einigen Jahrzehnten herrlich blühende Kunst bald völlig erloschen. Später — im 19. Jahrhundert — zeichnete sich nur noch Gianfrancesco Pressenda, ein Schüler Storionis, durch beachtenswerte Leistungen aus. Von seinen schön gearbeiteten, gut klingenden Geigen hat der Virtuos A. Wilhelmj, so viel er auffinden konnte, an sich gebracht und für hohen Preis wieder veräußert. Pressenda wurde 1777 wahrscheinlich in Turin geboren und starb dort im Jahre 1854.

Die tiroler Geigenbauschule.

Eine halbe Tagereise von der alten tiroler Hauptstadt Innsbruck liegt nahe bei dem Städtchen Hall, umschlossen von der stillen Poesie des Hochgebirges, das kleine Dorf Absam. Der Wanderer, insonderheit der wandernde Musikant, verweilt dort gern vor einem weißgetünchten Häuschen, das die Inschrift trägt:

In diesem Hause lebte seiner Kunst
Jakob Stainer
Der Vater der deutschen Geige
Geboren zu Absam, 14. Juli 1621
Hier gestorben 1683.

Jahrhunderte mit welterschütternden Ereignissen sind vorübergerauscht, Generationen erstanden und vergessen; das Andenken jenes hochbefähigten Mannes aber lebt, von der ausschmückenden Sage mit wirrem Blütengerank umwoben, noch heute in seiner Heimat fort.

Was Tatsächliches über das an Schicksalen reiche Leben des schlichten Geigenmachers von Absam bekannt ist, verdanken wir den archivalischen Forschungen des Universitätsprofessors Dr. F. Lentner und dem Haller Kaplan Seb. Ruf: Jakob war der Sohn Martin Stainers und seiner Ehefrau Sabine, geborenen Grafinger. „Höchst wahrscheinlich ist es, daß der Hoforgelbauer Daniel Herz in Wilten, welcher bei dem Landesfürsten Erzherzog Ferdinand Karl in hohem Ansehen stand, auf die seltenen Gaben des Hirtenknaben aufmerksam geworden, diesem die erste Anleitung im Instrumentenbau gegeben hat.“ Denn daß der Jüngling, wie die Sage erzählt, in Italien die Anfertigung einer Geige gelernt hat, ist durch nichts erwiesen; diese Vermutung mag entstanden sein, weil seinen ersten Violinen augenscheinlich italienische Muster als Vorbilder gedient haben, namentlich wohl die bewunderten Werke des Nicolò Amati. Schon 1639 brachte Stainer Geigen auf den Haller Markt, um sie an auswärtige Kaufleute zu veräußern. Der Ruf des jungen kunstfertigen Meisters stieg schnell, da seine Instrumente an technischer Vollendung und in der Wahl des Holzes den gesuchtesten Cremoneser Erzeugnissen nicht nachstanden und durch silberhellen, flötenartigen, von süßem Zauber erfüllten Ton, der während des ganzen 18. Jahrhunderts noch das Ideal der musikalischen Welt war, die italienischen Schwestern sogar übertraf.

Am 26. November 1645 verheiratete sich der Vierundzwanzigjährige mit der drei Jahre jüngeren Margarethe Holzhammer, einem armen Mädchen. Trotz alles Fleißes des nach und nach mit acht Töchtern und einem Söhnchen, das frühe verstarb, gesegneten Ehepaares, trotz des stetig wachsenden Ruhmes des gewissenhaft und peinlich sauber — darum aber wohl auch langsam — arbeitenden Vaters geriet die Familie in Not und Sorgen. Eine an den Erzherzog Ferdinand Karl gerichtete Bitte, für die Hofkapelle Instrumente fertigen zu dürfen, sowie das großherzige Anerbieten, eine 412 Gulden betragende Schuld seines Schwiegervaters Georg Holzhammer, „gewesten Bergmeisters bei dem Salzberg“, an das Pfannhausamt abtragen zu wollen, wurde im Juni 1646 genehmigt. Die mißlichen Verhältnisse besserten sich indessen nicht. Deshalb wanderte Stainer im folgenden Jahre nach Kirchdorf, um dort in der Hoffnung auf größeren Verdienst seine Werkstatt aufzuschlagen. Er wohnte in dem Hause eines jüdischen Händlers Salomon Huebmer, der, als der Meister — in seinen Voraussetzungen getäuscht — schon 1648 wieder nach Absam verzog, dem Armen bei der Abrechnung erklärte, daß er nicht nur nichts für ge-

lieferte Instrumente zu erhalten, sondern noch 24 Gulden für Miete und Beköstigung nachzuzahlen habe, die Stainer schuldig bleiben mußte.

Im Mai desselben Jahres ließ Ferdinand Karl, als er mit seiner Gemahlin Anna von Toskana das Halltal besuchte, den Geigenmacher von Absam mehrfach nach Innsbruck kommen, um sich an dessen innigem und vortrefflichem Violinspiel zu erfreuen. Nach zehn Jahren — im Oktober 1658 — verlieh ihm dann der kunstsinnige Landesherr den Titel eines Hofmusikers und erzfürstlichen Dieners, womit das Recht verbunden war, sich „ehrsamer und fürnehmer Herr“ anreden zu lassen. Als nach dem Tode des Erzherzogs und seines Nachfolgers Siegmund Franz 1665 Tirol an Kaiser Leopold kam, wurde von diesem auf Stainers Ansuchen nach einiger Zeit der verliehene Titel bestätigt.

Trotz dieser ehrenvollen Auszeichnung und obwohl dem rastlos fleißigen, auf der Höhe seiner Künstlerschaft stehenden Manne unbeschränkte Anerkennung von allen Seiten zuteil wurde — man nannte ihn „celeberrimus testudinum musicarum fabricator“ —, häuften sich doch mehr und mehr drückende Sorgen und verbitternde Widerwärtigkeiten. So forderte der jüdische Händler 1667 gerichtlich die alte Mietsschuld ein, die Stainer, wenngleich er sie nicht als berechtigt anerkennen konnte, zum größeren Teil mit dem Versprechen tilgte, den Rest während des nächsten Marktes in Hall zu bezahlen; weil er das aber versäumte, wurde auf Huebmers Antrieb 1669 die ganze Summe ohne Abzug der schon geleisteten Zahlung eingezogen. Eine Klage bei dem Kaiser war vergeblich, Stainer erhielt das ihm widerrechtlich Genommene nicht zurück.

Das Unglück verfolgte den Armen hartnäckig weiter. Im Januar 1669 wurde er von den Jesuiten beschuldigt, gemeinsam mit einem Schneider Jakob Meringer lutherische Schriften verbreitet zu haben. Die vorgefundenen Bücher sollten öffentlich verbrannt werden, verlangte das geistliche Gericht, während die Angeklagten im Büßergewande vor versammeltem Volke abschwören würden. Da die Verurteilten sich entschieden weigerten, ihre Überzeugung zu verleugnen, wurden beide verhaftet und dem Stadtgefängnis zu Innsbruck überliefert. Jakob Stainer durfte erst nach Jahresfrist zu den Seinen zurückkehren — gebrochen an Körper und Geist. Er gesundete nicht wieder und verfiel schließlich in geistige Umnachtung.

Nach Stainers Tode stiegen die Preise seiner vielbegehrten Violinen, für die er 12 bis 70 Gulden erhalten hatte, bis auf 200 Dukaten (fast 2000 M.), nach dem damaligen Werte des Geldes eine sehr große Summe. In Deutschland und England arbeiteten die meisten Geigenbauer nach seinem Modell und versahen oft gut, aber oft auch weniger gelungene Instrumente mit Stainerzetteln — und sogar mit gedruckten, obgleich der Meister von Absam nur handschriftliche verwendete.

Jacobus Stainer in Absom
prope Oenipontum 16..

Es wird von berufener Seite allgemein angenommen, daß Jakob Stainers Instrumente selbst die kostbarsten Cremoneser an Fülle, Macht und Tragfähigkeit des Tones überragt haben würden, wenn nicht ihr Schöpfer eigensinnig an seinem hochgewölbten Modell festgehalten hätte; denn hinsichtlich der technischen Ausführung war er allen überlegen und stand außerdem keinem in der Wahl des Holzes nach, das er ausgesucht haben soll, wenn er tagelang die heimatlichen Wälder durchstreifend auf den Klang der herabstürzenden gefällten Haselfichten achtete. Als eine besondere Eigentümlichkeit der Stainergeigen erscheint die sehr hohe Wölbung der Decken gegenüber den flacheren Boden, die es ermöglicht, daß man bequem in das eine F-Loch hinein- und aus dem anderen heraussehen kann. Charakteristisch sind außerdem die kreisrunden Endungen der kurzen F-Löcher, die stark hervortretenden Ecken und die weitgeschweifte Schnecke, an deren Stelle sich zuweilen ein schön gearbeiteter Löwenkopf befindet. Man kennt auch Violinen mit einem dritten Schalloch in Form eines Sternes unter dem Griffbrette.

Zu der tiroler Schule zählt außer mehreren Albani auch die Familie Klotz, aus welcher der von 1656 bis 1743 lebende Mathias als Gründer der Geigenindustrie in Mittenwald, woselbst sich vor der Ortskirche sein hübsches Denkmal befindet, besonderes Interesse beansprucht. Sein Sohn Sebastian (1696 bis 1750) gilt als geschicktester Vertreter dieser Familie.

Berühmte Geigenmacher in Frankreich, England und Deutschland.

In neuerer Zeit werden außer den immer seltener zu findenden alten italienischen und tiroler Instrumenten mehr und mehr die Arbeiten einiger Franzosen, die sehr geschickt die bedeutendsten Italiener nachahmten, geschätzt. Vor allen anderen ist der 1758 in Stuttgart geborene Nicolas Lupot zu nennen, dessen besonders in Frankreich vielbegehrte Violinen denen Stradivaris und J. Guarneris in jeder Hinsicht nahe kommen. Sie stehen heute schon im Preise von 5—10 000 M. und werden in ihrer Heimat gern als „französische Stradivari“ bezeichnet.

Neben diesem Meister, der 1824 in Paris starb, werden hauptsächlich noch seine Landsleute François Gand, der Schwiegersohn Lupots, sowie Ambroise de Comble und der talentvolle Künstler und Kenner Jean Baptiste Vuil-

laume gerühmt. Der Letzte, geboren 1798, war ein Schüler seines Vaters und Gands; er soll fabelhaft fleißig gewesen sein und etwa 3000 Instrumente gebaut haben, auf die er äußerste Sorgfalt verwendete. Als Nachahmer der Cremoneser Geigenbauer stand er unerreicht da, und es mag manche „unzweifelhaft echte Stradivari" aus seinen Händen stammen. In williger Uneigennützigkeit war er stets zur Förderung seiner Kunst bereit; so unterstützte er den Gelehrten Savart durch Hergabe der kostbarsten italienischen Meistergeigen zu wissenschaftlichen Untersuchungen, denen leider diese unersetzlichen Kunstwerke ganz vergeblich zum Opfer fielen, denn Savarts Theorien haben dem Geigenbau nicht im mindesten geholfen; Vuillaume und andere folgten ihnen, die klangvollsten Cremoneser als Muster nehmend, aufs allergenaueste, — aber neue Stradivari oder Guarneri konnten ihre eifrigen und geschickten Hände doch nicht hervorbringen. — Einige vortreffliche Vuillaume-Violinen — Kopien von Maggini, J. Guarneri del Gesù und Duiffoprugcar (die letzte mit eingelegtem Stadtbilde, Wappen und Krone auf dem Boden) — besaß vor kurzem die Hammasche Geigenhandlung in Stuttgart.

Den absonderlichen Versuchen des ursprünglich Marine-Ingenieur gewesenen François Chanot, der seine Violinen guitarrenartig gestaltete, den Baßbalken in der Mitte der Decke anbrachte und die Stimme vor statt hinter den Steg stellte, verdankt die musikalische Welt gleichfalls so viel wie nichts, höchstens allenfalls die Bestätigung, daß die Geige nicht weiter zu vervollkommnen und das Studium und möglichst genaue Nachbilden der unvergleichlichen altitalienischen Instrumente am ratsamsten ist. — Eine 1818 für Viotti gearbeitete Chanot-Violine befindet sich im Museum des Pariser Konservatoriums.

Die englischen Geigenbauer strebten nicht wie die Franzosen allgemein den Cremonesern nach, sondern vielen von ihnen galten Jakob Stainers Arbeiten als glänzende Vorbilder, so im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts dem John Barrett und etwas später dem berühmtesten und besten britischen Meister Richard Duke; doch dessen talentvoller Schüler John Betts (1755—1823), der selbst wenig arbeitete, ließ dagegen von seinem Neffen Edward Betts, den Gehilfen John Carter und dem gepriesenen Bernard Fendt aus Tirol nur vortreffliche Kopien nach den Cremoneser Meistern anfertigen.

In den deutschen Landen versuchten viele Geigenmacher eigene Wege einzuschlagen, um die Italiener noch zu übertreffen; aber alle ihre mehr oder weniger wohl überlegten, oft vielleicht auch blind tastenden Änderungen führten nicht zu dem erhofften Ziele; ja, einer von ihnen zuweilen angewandten künstlichen Trocknung des Holzes und der zu geringen Stärke der Decke und des Bodens, durch die leichtere Ansprache und

weicherer Ton erlangt werden sollte, ist es sogar zuzuschreiben, daß viele alte deutsche Violinen fast tonlos geworden sind, weil der zu schwache Resonanzkörper der ihm durch den Steg übermittelten Vibration der angestrichenen Saiten auf die Dauer nicht standhalten konnte.

Gewissenhafte Nachahmer der alten Italiener haben jedoch auch in Deutschland allen Ansprüchen genügende Instrumente hinterlassen, die teils ihren Vorbildern kaum nachstehen, teils — so wird von berufener Seite behauptet — mit falschen Zetteln versehen, selbst die gewiegtesten Kenner täuschend, als echte Stradivari, Guarneri oder Amati das Glück und die Freude ihrer Besitzer sind und den begeisterten Hörer durch edlen, vollen Ton bezaubern. Dieses Lob spendet H. A. Drögemeyer in seinem prächtigen Buche „Die Geige" den Erzeugnissen des 1748 geborenen und in Berlin 1809 gestorbenen preußischen Kammermusikers K. L. Bachmann, wie auch den Violinen von J. G. Schmidt in Kassel, die allerdings von W. L. v. Lütgendorff nicht in gleichem Maße gerühmt werden.

Lobenswerte Nachbildungen der Cremoneser Zaubergeigen schuf ebenfalls Franz Anton Ernst in Gotha. Er beschäftigte sich als Student der Rechtswissenschaft eifrig mit Musik und bildete sich, nachdem er Syndikus in seiner Vaterstadt Georgenthal geworden war, vollständig zum Geiger aus, so daß er 1778 das Amt eines Konzertmeisters in Gotha übernehmen konnte. Von 1795 wandte er sich ausschließlich dem Geigenbau zu und fertigte Violinen „so stark im Tone, als ihn das Ohr des Spielers nur vertragen" könne, und zwar „nach den schönsten Formen des Stradivari" und einer „eigens erfundenen Ausmessung und Ausarbeitung, wodurch aller Zwang inwendig beseitigt" sei. Ein solches Instrument spielte L. Spohr häufig in seinen Konzerten.

Als weniger bekannte Geigenbauer in Deutschland, die übrigens in ihrem Bemühen, Stainer oder den Cremonesern möglichst zu gleichen, Anerkennenswertes hervorbrachten, mögen noch die Salzburger Jakob Schorn (etwa 1700), Jakob Weiß (1714—1740) und sein Zeitgenosse Andreas Ferdinand Mayr erwähnt sein, sodann die Münchener Meister Joseph Paul Christa (1730—1776) und Johann Matthias Kolditz (1750), ferner Johannes Uldaricus Eberle in Prag, dessen Violinen ehemals in hohem Ansehen standen, wie noch heute diejenigen des Wieners Daniel Achatius Stadelmann, der 46 Jahre alt 1744 starb.

Eines Mannes muß noch gedacht werden, dessen schätzenswerte Violinen jetzt freilich schon recht selten geworden sind: Hendrik Jakobs in Amsterdam arbeitete etwa 1700 nach Nicolò Amatis Modell. Er benutzte zu den Reifchen Fischbein, und fast jede so eingelegte Geige wird ihm zugeschrieben. Es

ist nicht unwahrscheinlich, daß Jakobs bei den Cremonesern, denen er meist beigezählt wird, gelernt hat; aber seine angebliche Verwandtschaft mit den Amatis ist nicht erwiesen.

* *
*

Die altitalienischen Meister besaßen zweifellos wertvolle, wohl durch aufmerksames Beobachten erlangte Kenntnisse der akustischen Eigenschaften des Holzes; dieses Wissen mit technischer Geschicklichkeit vereinigt befähigte sie zu ihren glänzenden Leistungen. Nach dem schnellen Sinken der Geigenbaukunst in Italien fielen die langsam gewonnenen Erfahrungen, die vielleicht sorgsam gehüteten Werkstattsgeheimnisse der Vergessenheit anheim. Die Geigenbauer des 19. Jahrhunderts können deshalb nur in dem Sinne als Epigonen ihrer italienischen Vorläufer angesehen werden, als sie nach den von diesen festgestellten äußeren Formen weiter arbeiteten; es war anfangs nur ein totes Kopieren seitens der wenn auch in guter Absicht und redlichem Streben Schaffenden, die nicht vermochten, ihre Werke gewissermaßen mit Ton zu durchtränken und ihnen Seele einzuatmen. Bis heute ist es trotz unverkennbarer Fortschritte noch längst nicht gelungen, was selbst A. Riechers, einer der besten deutschen Meister, zugestand, Instrumente zu schaffen, wie sie die Cremoneser hinterließen. Doch ist wiederum nicht zu leugnen, daß manche neueren Geigenmacher nicht nur in Hinsicht auf tadellose Arbeit und Schönheit ihrer — man darf sagen — Kunstwerke den besten Vorbildern sehr nahe stehen und oft sogar gleichen, sondern auch bezüglich des Adels und der weittragenden Fülle des Tones, welche durch äußere Vollendung unbestreitbar in hohem Maße bedingt werden, nähern sich die besseren Meisterarbeiten des letzten Säculums sichtlich ihren bewunderten Mustern. Man darf sich deshalb der zuversichtlichen Hoffnung hingeben, daß in nicht allzu ferner Zukunft kein Mangel mehr an wirklich schönen Instrumenten sein wird. —

Auguste Sébastien Philippe Bernardel (1802 bis 1870) und seine Söhne Ernest Auguste und Gustave Adolphe, Claude Augustin Miremont und Claude Victor Rambaux in Paris, sowie Pierre Sylvestre in Lyon und Nicolas Eugène Simoutre in Basel — das sind Namen, die Frankreichs Musiker schon jetzt mit berechtigtem Stolze rühmen; denn diese vorzüglichen und gebildeten Künstler werden voraussichtlich in einigen Jahrzehnten manchen Italiener, dessen Werke heute noch als „alte“ unverhältnismäßig hoch bewertet werden, in den Schatten stellen.

Unter den deutschen Geigenmachern des 19. Jahrhunderts erwarben sich die folgenden besonderen Ruf und die uneingeschränkte Anerkennung der durch den Besitz klangvoller italienischer Instrumente verwöhnten Virtuosen.

Der „Großh. Bad. Hof-Saiteninstrumentenmacher" Johann Padewet, geboren 1819 in Wien, eröffnete 1844 in Basel eine Werkstatt, die er jedoch schon zwei Jahre später nach Karlsruhe verlegte. Er starb 1872 und hinterließ das blühende Geschäft seinem Sohne Johann, der ihm 1902 in den Tod nachfolgte. Beide erhielten zahlreiche Ausstellungspreise. — Über anderthalb tausend guter Violinen hat August Riechers, geb. 1836 in Hanover, meist nach Stradivari-Modellen geschaffen. Dem geachteten, denkenden Künstler wurden von allen Seiten die kostbarsten Instrumente zur Reparatur anvertraut, unter denen nach seiner eigenen Angabe („Die Violine und ihr Bau") mindestens 300 echte Stradivari gewesen sein sollen. Dieser Umsand ermöglichte ihm das eingehendste Studium der Cremoneser Meisterwerke, die er bis ins scheinbar Nebensächlichste nachzubilden suchte. Über des „deutschen Stradivari" Lebenslauf ist bekannt, daß er der Sohn eines Musikers war, der sich gern mit dem Ausbessern alter Geigen beschäftigte und unter anderen einst auch Paganinis Guarneri zu des Virtuosen voller Zufriedenheit reparierte. Der Knabe half dem Vater so gut wie möglich und wurde nach abgelaufener Schulzeit einem Klaviermacher in die Lehre gegeben. Sein lebhafter Wunsch aber, Geigen zu bauen, veranlaßte bald darauf jedoch die Eltern, den eifrigen Jüngling nach Markneukirchen zu C. F. Ficker zu senden, bei dem er seine Lehrjahre als fleißiger und aufmerksamer Schüler verlebte. Später arbeitete er hauptsächlich bei Bausch in Leipzig und ließ sich dann 1862 in Hannover nieder, bis ihn zehn Jahre später Joachim zur Übersiedelung nach Berlin überredete, wo er am 4. Januar 1893 aus dem Leben schied. Gleichzeitig mit ihm wirkten in der preußischen Hauptstadt Oswald Möckel, geb. 1843, und der drei Jahre jüngere Mittenwalder Ludwig Neuner, dem in München, Berlin und bei Vuillaume in Paris sorgsame Ausbildung zuteil geworden war, der sich aber trotz dieser nach und nach mehr dem einträglicheren Vertrieb von Mittenwalder Fabrikaten widmete und selbst nicht mehr viel arbeitete; das ist übrigens sehr zu bedauern, weil die von Neuner gefertigten Instrumente sämtlich klang- und formenschön sind. — In Eisenach lebte schlecht und recht ein junger Schneidermeister Christian Heinrich Siefert, der in seinen Erholungsstunden als guter Dilettant fleißig die Geige strich. Er kam durch beneidenswerten Zufall 1861 in den Besitz einer schönen und echten Stradivari, und nun liebte er die Geige mehr denn je. Seine freudige Begeisterung trieb ihn zu dem gewagten Versuch, mit den einfachsten Werkzeugen sein Kleinod nachzubilden. Glücklicher Erfolg ermunterte ihn zu weiterem Streben, und seiner ungewöhnlichen Beanlagung verdankte der Autodidakt so auffällige Fortschritte, daß er von tüchtigen Musikern veranlaßt sich ganz dem Geigenbau zuwandte. Im Jahre 1875 ließ sich der nunmehr 44jährige Meister in der

Musikstadt Leipzig als Bogeninstrumentenmacher nieder und fand daselbst bewundernde Anerkennung seitens aller dortigen Violinisten. Man zählte ihn mit Recht zu den besten Geigenbauern jener Zeit, denn seine Werke werden seinen Namen noch nach Jahrhunderten rühmen.

Die gleiche Voraussagung gilt von den prächtigen Instrumenten des Direktors der „deutschen Geigenmacherschule" (1887) in Schwerin Otto Schünemann, die selbst von Sarasate, Brodsky und Halíř in Konzerten gespielt wurden, wie von den Violinen der Österreicher J. B. Schweitzer (1798—1865) und seines Schülers Gabriel Lemböck (1814—1892) in Wien. Aus neuester Zeit sind noch Louis Otto in Düsseldorf, Adolf Romer in Freiburg, Xaver Kerschensteiner in München, Alb. Ellersieck in Rostock und Ludw. Glaesel in Markneukirchen lobend hervorzuheben; sie arbeiten alle wesentlichen Teile ihrer Instrumente selbst und lassen nur Hals mit Schnecke, Griffbrett, Saitenhalter und Wirbel von anderen herstellen.

Berühmte Violinen.

„Violinen — die süße, alte Amati! — die göttliche Stradivari! Von alten Meistern gespielt, bis die Hand, die den Bogen führte, die Kraft verlor und die gelenkigen Finger erlahmten. Dann dem jungen Enthusiasten überlassen, der sie bewog, seine heimliche Liebe zu flüstern, seine unaussprechliche Sehnsucht auszudrücken, seine tief verschlossenen Qualen herauszuschreien, seine eintönige Verzweiflung zu klagen. Von seiner sterbenden Hand weitergegeben an den kalten Sammler, der sie ein Menschenalter in ihrem Kasten schlummern ließ, bis sie bei der Zerstreuung seines Schatzes wieder hervorkam und einherritt auf den stürmischen Symphonien königlicher Orchester unter dem rasenden Bogen ihrer Herren und Führer. Mit leichtsinnigen Künstlern in einsame Gefängnisse verbannt, in Klöster zurückgezogen, aus denen Tag und Nacht die frommen Lieder emporstiegen, mit welchen sich ihre Töne vermischten; und zurück auf Orgien, wo sie heulen und lachen lernte, als ob eine Horde Teufel in ihr säße; dann wieder zu dem sanften Dilettanten, der sie mit leichten Melodien beruhigte, bis sie ihm zart antwortete, wie in den Tagen der alten Meister. Und so unseren Händen überliefert, ihre Poren alle voll Musik, durch und durch gefärbt mit der konzentrierten Farbe und Zartheit aller Harmonien, die auf ihren Saiten aufgeleuchtet und verblichen sind."

So schildert Oliver Wendell Holmes treffend die Schicksale der Violine, des kleinen lieben Wesens, ohne das wir uns unser Leben kaum zu denken vermögen — ja, wenn es plaudern

könnte! Aber eins ist doch sonderbar: die „berühmten“ Geigen haben meist weniger von wechselnden Erlebnissen zu sagen, als ihre unbekannten Schwestern, weil sie in der Regel lange, oft ein Jahrhundert hindurch, in ein und derselben Familie weilten und selten oder gar nicht ihrer aufgezwungenen Ruhe entrissen wurden, bis sie vielleicht in die kunstgeübten Hände eines Wandervirtuosen gerieten, die ihnen eigentlich auch nur ein — eintöniges dürfen wir wohl nicht sagen — einförmiges Dasein beschieden. Deshalb läßt sich von ihnen wenig erzählen.

Die älteste „berühmte“ Geige, die angeblich von Gasparo da Salò 1532 gebaute „Schatzkammer-Violine“ besaß Ole Bull, der norwegische Paganini. Kardinal Aldobrandini schenkte dieses von ihm für 3000 Dukaten erworbene Instrument der Kunstschatzkammer zu Innsbruck, aus der es 1809 ein französischer Soldat entwendete und an den eifrigen Sammler Rhaczek, einen Wiener Bankier, verkaufte. Bei ihm sah Ole Bull die Violine; er konnte jedoch den Besitzer nicht veranlassen, sich von ihr zu trennen. Als der große Geiger zwei Jahre später in Leipzig verweilte und Liszt und Mendelssohn bei ihm zu Gaste waren, erhielt er von Rhaczeks Sohne die Mitteilung, daß dessen Vater gestorben sei und testamentarisch die Auslieferung der Gasparo da Salò an den Künstler bestimmt habe. Ole Bull war überglücklich; er sandte den Erben ein enthusiastisches Dankschreiben und der kleinen Tochter Rhaczeks einen Scheck über 2000 Taler. Die Witwe des Virtuosen hat der Stadt Bergen, dem Geburtsorte ihres Gatten, die anstatt der Schnecke mit einem von Benvenuto Céllini geschnitzten Engelskopfe gezierte Prachtgeige geschenkt; in einem eigens gebauten Glasschranke ruht nun die Vielbewunderte für immer verstummt.

Den Händen G. P. Magginis entstammt das ausgezeichnete Instrument de Bériots, das der erblindete Geiger kurz vor seinem Tode für 15 000 Francs einem Prinzen von Chimay übergab; später kam es in Baron Knoops Sammlung nach London.

Die „historisch wertvollste Violine“, eine für König Karl IX. von Frankreich 1566 gefertigte und mit Brandmalerei gezierte Andreas Amati, ist durch die Aug. Herrmannsche Handlung verkauft, und die schönste Nicolò Amati aus dem Jahre 1645 spielte der Virtuos Alard; sie gehörte später ebenfalls Baron Knoop.

Daß eine ansehnliche Zahl von Stradivarigeigen zu den „berühmten“ zählt, wird jeder selbstverständlich finden. Die künstlerisch verzierte „Hellier-Strad“ aus dem Jahre 1679 war von 1734 bis 1875 im Besitz der Familie, deren Namen sie nun trägt. Darauf erwarb sie George Crompton und von ihm Charles Oldham, ein Augenarzt in London, der zugleich Eigentümer einer 1687 für den spanischen Hof gebauten, später Ole Bull gehörigen, sowie der „Toscana-Stradivari“ war,

die sich jetzt (nach Mitteilung des Herrn Hamma-Stuttgart) in den Händen eines Großkaufmannes in Manchester befindet. Sie wurde vermutlich auf Bestellung des Großherzogs von Toscana 1690 gemacht und 1714 für 800 M., 1875 für 5000 M. und dreizehn Jahre später für 20 000 M. verkauft. Außerdem besaß Dr. Oldham noch eine Stradivari von 1721 und die „Rode-Strad" von 1722, deren Preis 1873 nur 4000 M. betrug, aber 1890 schon das Sechsfache. Charles Oldham starb im März 1907 und überwies durch letztwillige Verfügung diese kostbaren Geigen dem „Britischen Museum" in London; die Annahme des Vermächtnisses wurde jedoch abgelehnt unter der Begründung, daß es geradezu ein Verbrechen sei, so wundervolle Instrumente zu ewigem Stillschweigen zu verurteilen. — Die „Vieuxtemps-Strad" stammt aus dem Jahre 1710. Sie hat unvergleichlich schönes Holz und prachtvollen roten Lack; der Boden ist ungeteilt. Das herrliche Instrument kam nach Vieuxtemps' Tode in die Sammlung des Herzogs di Campo Selice in Paris, aus dessen Nachlaß zunächst in Privatbesitz und schließlich durch die Hammasche Geigenhandlung nach Mannheim an einen Rechtsanwalt für den Preis von 40 000 M. — Die unter dem Namen „Mercur" bekannte Stradivarigeige, der „Delphin" — wegen seines eigentümlichen Bodenholzes so genannt — und die „Gillot-Violine" befinden sich leider in Sammlungen. — Jean Becker, der Führer des gefeierten „Florentiner Quartetts", spielte eine großartige Stradivari; sie ist durch das Aug. Herrmannsche Geschäft in Berlin vor kurzem verkauft, wie die „Wilhelmj-Stradivari" und die schöne „Arma Senkrah-Violine", die jetzt Eigentum der Frau v. Kaulbach in München ist.

Welcher Geigenfreund hätte nicht schon von der „Messias-Violine" gehört? In Fontanetto bei Novara in Piemont lebte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein armer Zimmermann Luigi Tarisio, der seine Heimat durchwandernd in leidenschaftlichem Eifer die damals noch weniger als heute beachteten und in reicher Zahl vorhandenen Instrumente der großen italienischen Meister suchte und sammelte. Scharfe Beobachtungsgabe verlieh ihm bald ausgezeichnete Kennerschaft, und nichts in der an Schönem doch so überreichen Welt gewährte dem sonderbaren Manne mehr Freude als Violinen. Nachdem seine Sammlung schon sehr angewachsen war, entschloß er sich, eine Anzahl der minder wertvollen nach Paris zu bringen, um sie dort vielleicht vorteilhaft zu verkaufen. Zerlumpt, sonnenverbrannt und schmutzig, die Geigen auf dem Rücken tragend, kam der Italiener, der die weite Reise zu Fuß zurückgelegt hatte, eines Tages 1827 zu dem Geigenmacher Aldric und überließ ihm nach längerem Feilschen die sechs mitgebrachten Instrumente. Der zu baldiger Wiederkehr ermunterte Tarisio besuchte bei seiner zweiten Wanderung aber Chanot und Vuillaume, die entzückt von den Meisterwerken, welche er

vorlegte, ihm freudig alle zu guten Preisen abnahmen. Der Italiener reiste dann lange Jahre hindurch nach Paris und auch nach London und erzählte voller Begeisterung gern, wenn er die völlig tadellos erhaltenen Instrumente brachte, daß in seinem Besitz sich noch eine andere, die allerschönste, bisher nie gespielte Stradivari befände. Er versprach oft, sie mitzubringen; aber — sie kam nicht. Alard, Vuillaumes Schwiegersohn, soll dann einmal scherzend geäußert haben: „Votre violon est comme le Messie; on l'attend toujours, mais il ne paraît jamais!“ Dieses Wort gab der vielgenannten Violine den Namen, der ihr bis heute geblieben ist. Tarisio kehrte immer wieder, jedoch „le Messie“ sah keines Menschen Auge; man glaubte fast nicht mehr an die märchenhafte Geige. Als einmal dann im Oktober 1854 der sonderbare Instrumentensammler von den ihn gern beobachtenden Nachbarn plötzlich tagelang nicht gehört und gesehen worden war, ließ die Behörde seine armselige Behausung in Mailand öffnen und fand den wunderlichen Einsiedler tot auf dem elendesten Lager. Seine Wohnung, die er selbst vor Bekannten stets streng verschlossen gehalten hatte, enthielt außer Tisch, Stuhl und Schlafstätte nichts als in wüster Unordnung aufgehäufte Streichinstrumente, darunter 246 Violinen der besten Meister. Sobald Vuillaume von dem Hinscheiden Tarisios erfuhr, eilte er anfangs Januar 1855 schleunigst zu dessen Brüdern, bei denen er dann auch die oft genau beschriebene und hochgepriesene Messias-Stradivari entdeckte und außer ihr eine andere von 1736 mit der handschriftlichen Bemerkung auf dem Zettel „aetatis 92“ (d. h. gemacht „im 92. Lebensjahr“), die sich jetzt im Besitz von Andrew Fountaine in London befindet. Der schlaue Franzose erhandelte beide und alle übrigen vorgefundenen Instrumente für 80000 Lire (etwas über 63000 M.). Außer diesem Kaufpreise fiel den Erben Tarisios eine Viertelmillion in Wertpapieren und Gold zu, die der Verstorbene durch seinen Handel verdient und gespart hatte. Der endlich gefundene „Messias“, den Graf Cozio di Salabue von Stradivaris Sohn Paolo 1775 gekauft hatte, war 1824 aus des aristokratischen Sammlers Nachlaß an Tarisio gelangt; Vuillaume behielt dann das wunderschöne Meisterwerk bis zu seinem Tode 1875, nach dem es bei der Erbteilung Alard für 10000 Francs überlassen wurde; darauf erstand es 1888 nach Alards Tode der Dilettant R. Crawford in London für 40000 M. durch die Händler Hill and Sons. Nach des Predigers Hawais Beschreibung ist „le Messie“ von großem Format und kräftigem Bau; das Deckenholz zeichnet sich durch feinste Aderung aus, der Boden ist zweiteilig und das linke F-Loch etwas tiefer als das rechte; die Ecken sind unbeschädigt, und der tiefbraune Lack ist dick aufgetragen; die wunderschöne Schnecke erscheint, „wie ein am Finger leicht aufgeworfenes Band“.

Im Anfang des 19. Jahrhunderts lebte in London der Geigenmacher Arthur Betts. Zu ihm kam eines Tages ein ärmlich aus-

sehender, unbekannter Mann, um eine außerordentlich gut erhaltene Violine zu verkaufen; der Fremde forderte und empfing für das Instrument 21 Schilling (= 21 M.) und hat nie wieder etwas von sich hören lassen. 1858 gelangte die schöne Geige an Vuillaume, dann nach Antwerpen und später nach Stuttgart in die Hammasche Handlung; 1878 kaufte sie G. Hart in London für 16 000 M. und von ihm für 24 000 M. der Herzog di Campo Selice in Paris. Nach dessen Tode erwarben Hill and Sons das Kleinod, aber jetzt befindet es sich (nach freundlicher Mitteilung des Herrn Hamma) in Glasgow. Diese 1704 entstandene Violine ist die weltberühmte „Betts-Strad.“.

Wo mag aber wohl der „Herkules“ geblieben sein, ein 1732 gebautes Prachtinstrument, das dem Virtuosen Eugen Ysaye am 5. Januar 1908, während er auf einer anderen Geige vortrug, in Petersburg gestohlen wurde?

Joseph Joachims Lieblingsgeige, die „de Barran-Strad“ besitzt jetzt des Violinmeisters Schwiegersohn; sie stammt aus dem Jahre 1715 und gilt neben der gleichalterigen „Alard-Strad“ als die wertvollste Violine der Welt. Ein Instrument allerersten Ranges von 1734, nach seinem früheren Eigentümer „Nadaud-Strad“ genannt, spielt Willy Burmester.

Eine prachtvolle Violine von 1716 soll der große Cremoneser angeblich für Georg I. von England gebaut haben. 1800 schenkte Georg III. die Geige einem schottischen Offizier, der sie stets — selbst im Kriege — mit sich führte. Sie wurde, als ihr Besitzer bei Waterloo gefallen war, den Angehörigen nach England zurückgesandt und von diesen dann dem Virtuosen Molique verehrt, von dessen Schüler Baron v. Dreyfuß später eine Gesellschaft Londoner Musikfreunde das Kleinod für 25 000 M. kaufte und dem deutschen Künstler Waldemar Meyer als Anerkennung überreichte.

Über Sarasates Violinen äußert des Künstlers Testamentsvollstrecker Otto Goldschmidt in den „Signalen“, daß der gefeierte Geiger die Stradivari, „die er immer in der Öffentlichkeit spielte, und die weder der spanischen Krone gehörte, noch ihm von der Königin Isabella geschenkt worden war, dem Museum des Pariser Conservatoire vermacht“ habe. „Die Stradivari aus dem Jahre 1713 wird ins Museum des Madrider Konservatoriums kommen und beide Instrumente sollen (wie das Instrument von Paganini in Genua) für die späte Nachwelt aufbewahrt bleiben.“ Für die zweite habe er „eine Offerte von 80 000 M. ausgeschlagen!“ Die erste hatte Sarasate für 25 000 Francs in Paris von Gand und Bernardel gekauft, die zweite ist unter dem Namen „Boissier-Geige“ bekannt.

Schließlich sei noch die herrliche „Ries-Strad“ erwähnt. Louis Ries in Watford schreibt über sie: „Meine Violine „Antonius Stradivarius, Cremona, fecit 1710“, großes Format, war im Besitz des Freiherrn von Rechenberg zu Schönberg in der Ober-Lausitz (Sachsen) vom Jahre 1752 bis 1817 laut beiliegen-

dem Brief: kam dann in den Besitz des Generalleutnant von Pirch I im Jahre 1817, blieb in seinen Händen bis 1837, wo sie mein Vater, ein intimer Freund des Generals, nach seinem Tode von den Erben erstand. Vom Jahre 1837 bis 1857 war sie im Besitz meines Vaters, des Königl. Konzertmeisters Professor Hubert Ries; seit 1857 ist die Violine mein Eigentum. — — — — — — — — — —
Nur mein sehr hohes Alter bestimmte mich, diese hochfeine Stradivarius an die Firma Hamma & Co. in Stuttgart zu verkaufen." — Jetzt befindet sich die Violine in Stuttgart in Privatbesitz. —

Die „Kanone" Paganinis, die im Rathause zu Cremona unter einem Glassturz ihr einstmals ruhmreiches Dasein verträumen und vertrauern muß, baute Joseph Guarnerius del Gesù 1741 in Cremona. Sie soll trotz ihres Weltrufes übrigens keineswegs die beste unter ihren Schwestern sein, sondern an Tonfülle und -wert von anderen, zwar namenlosen Guarneri übertroffen werden. Sie ist aber tadellos erhalten, und die Genueser Stadtverwaltung bestimmte im Sommer 1908, daß alljährlich einmal der Zustand des Instrumentes durch eine sachverständige Kommission geprüft und mindestens zweimal auf der Geige gespielt werden solle, weil „dies der Erhaltung förderlich" sei.

Die „d'Egville-Guarneri" befindet sich in den Händen eines preußischen Prinzen. Über sie berichtet ein Hammascher Katalog Folgendes: „Diese Geige, welche ohne Zweifel eine der schönsten ist, die aus der Meisterhand des Joseph Guarnerius hervorgegangen ist, wurde zum ersten Mal öffentlich bekannt, als sie im Jahre 1855 von dem berühmten Sammler Plowden für seine Kollektion erworben wurde. Bei Auflösung derselben nach dem Tode Plowdens kam sie in die Hände des bekannten Amateurs Louis d'Egville in London, nach dessen Namen sie nunmehr genannt wird, und im Jahre 1886 in die berühmte Sammlung des Herzogs di Campo Selice in Paris. Aus dem Nachlasse dieses Sammlers nahm das Instrument seinen Weg nach England, wo es immer in Privatbesitz blieb, zuletzt in dem des Signor Nicolini-Patti, aber in der Spezialausstellung alter Musikinstrumente im South-Kensington-Museum in London 1872 erstmals der allgemeinen Bewunderung dargeboten wurde. Zum zweiten Male wurde das Instrument auf der Pariser Weltausstellung für Retrospektion 1878 ausgestellt. — Diese Cremoneser Meistergeige ist tadellos erhalten, zeigt sehr schönes Holz, sowie einen wundervollen orangefarbigen Lack und besitzt großartigen, prachtvollen echten Guarneriton." Die 1735 gebaute Violine wurde für 36000 M. verkauft.

Unter besonderem Namen sind von den Guarneri noch „le Duc", die beiden „King-Joseph", die „Teufelsgeige" von 1734 und die auf der Weltausstellung in Chicago 1893 preis-

gekrönte „Pugnani-Violine“ bekannt, wie auch Kathleen Parlows 1735 gebaute wunderbar schöne „Viotti-Geige“.

Daß von solchen kostbaren Geigen so manche unbenutzt als seltener Schatz von reichen Sammlern hinter Schloß und Riegel gehalten oder infolge übertriebener Künstlereitelkeit für alle Zeit zur Ruhe gelegt wird, ist — vom Standpunkt des ausübenden Musikers besonders — sehr zu beklagen. Sind die kostbaren Instrumente geschaffen, um von wenigen besehen zu werden oder um durch ihre Zauberstimme viele zu erfreuen?

* * *

Die ungeheueren, von Jahr zu Jahr steigenden Preise, mit denen solche Meisterwerke ersten Ranges bezahlt werden, haben verursacht, daß nicht nur alle altitalienischen Violinen, sondern überhaupt jede alte Geige, welchen Ursprunges sie auch sein mag, die oft wirklich geradezu häßlich aussieht und sich zudem keineswegs durch klangvollen Ton empfiehlt, meistens höher geschätzt wird als eine unvergleichlich besser gearbeitete neue. Aber will nicht jedermann, dem die kostspielige Anschaffung einer guten italienischen oder französischen Geige unmöglich ist, doch mindestens ein altes Instrument besitzen? Mit falschem Zettel, mit überall zusammengeflicktem Korpus, unschönen F-Löchern und geschmackloser Schnecke! Warum nicht? Das ist ja gerade interessant! Die Hauptsache läßt sich nicht leugnen, der schäbige Kasten ist alt, — wenn auch zuweilen nur künstlich gemacht!

Obwohl nun jeder ehrliche Geigenbauer zugestehen muß, daß es bisher in bezug auf den Ton nicht zu erreichen war, den guten altitalienischen Violinen, wie sie jetzt nach jahrhundertelangem Gebrauche sind, gleichzukommen, so ist dagegen aber anzuerkennen, daß die große Menge unbegabter Italiener — sie waren längst nicht alle Stradivaris — und anderer alten Geigenmacher durch manchen ihrer jetzigen tüchtig gebildeten Nachfolger ohne Frage in den Schatten gestellt wird, und zwar nicht nur hinsichtlich der äußeren Vollendung ihrer Erzeugnisse, sondern auch in anbetracht der tonlichen Eigenschaften. Deshalb ist jedem Geiger nicht genug anzuraten, ehe er sich zum Kauf einer billigen alten Violine entschließt, sie mit einer neuen Meistergeige zu vergleichen, die, nach allen Regeln der Kunst den hervorragendsten, aber kostspieligen italienischen Modellen nachgebildet, sich schon jetzt durch gesunden, vollen Ton, der sicher allmählich edler werden wird, vor einer schwindsüchtigen alten Schachtel vorteilhaft auszeichnet; ein gebrechliches, verbrauchtes und tonloses Instrument sollte, und wenn es das älteste von der Welt wäre, für den Geiger wertlos sein. Denn was dem Sänger die Stimme, das ist die Violine ihrem Spieler. Einem dünnen, kraftlosen Organ fehlt aber alles Leben, ihm ist keine Steigerung im Ausdruck möglich — es erscheint dem

Hörer seelenlos. Man denke sich doch nur Beethovens gewaltigen Gesang „Die Himmel rühmen“ von der klanglosen, matten Stimme eines kränklichen Großmütterchens gesungen! Und Bruchs majestätisches G-moll-Konzert auf einer kläglich schwach klingenden Geige? Wie lächerlich, wie jammervoll komisch würde das wirken! Darum muß die Erlangung eines gut gearbeiteten Instrumentes mit kraftvollem, ausgiebigem und leicht ansprechendem Tone das Hauptaugenmerk des Geigers sein; er soll willig Opfer bringen und mit allen Kräften nach diesem Ziele trachten: eine schöne alte Violine ist am meisten zu erstreben, eine gute neue einer alten mangelhaften aber vorzuziehen.

Der Bogen.

Es ist eine sonderbare Tatsache, daß an der äußeren und inneren Einrichtung der Violine seit Gasparo da Salòs und Tieffenbruckers Zeit nichts geändert werden konnte ohne nachteilige Folgen; einzig die geringe Verlängerung des Baßbalkens, welche nötig war, um die Widerstandsfähigkeit der Decke bei der allmählich gestiegenen Stimmung zu erhöhen, hat sich bewährt. Freilich verkündet in jedem Jahre mindestens einer mit frohlockenden Fanfaren den Leichtgläubigen, daß es ihm „nach jahrelangen mühsamen Versuchen und Studien gelungen sei, das Geheimnis der Cremoneser wieder zu entdecken“; aber alle diese Weisen, die es „selbst dem unbemittelten Schüler ermöglichen wollten, ein den besten italienischen in jeder Hinsicht gleiches Instrument zu erwerben“, haben leider die vertrauensseligen Geiger getäuscht, vielleicht zugleich sich selbst, — das darf jedoch in den häufigsten Fällen stark bezweifelt werden. Von tüchtigen und namhaften Fachleuten, von gebildeten Geigenbauern sind auch nur äußerst selten derartige, angeblich tonverbessernde Erfindungen gemacht; sie beschränkten sich darauf und tun es heute mehr als je, gutes Holz möglichst genau nach den besten Modellen zu verarbeiten. Der Geiger vertraue ihnen und hüte sich vor den Neuerern, die es verstehen, mit einem bestechenden Anstrich von Wissenschaftlichkeit ihre oft verwunderlichsten Entdeckungen und Erfindungen zu empfehlen!

So wenig an dem Bau der Violine verbessert werden konnte, so sehr ist dagegen ihr Bogen im Laufe der Zeit geändert und vervollkommnet. Seine ursprüngliche Form war vermutlich die eines stark konvex gekrümmten Bügels, das Abbild der uralten Jagd- und Kriegswaffe. Es ist nicht festgestellt, ob von Anfang an zu dem zur Tonerzeugung erforderlichen Bezuge Pferdehaare verwendet wurden; eine Dichtung Hugo v. Trimbergs aus dem

13. Jahrhundert erwähnt zuerst, daß „einer mit eines pferdes zagel streichet über vier schafes darm“. Die konvexe Biegung der Stange war im Laufe der Zeit mannigfachen Modifikationen unterworfen; sie wurde im 10. und 12. Jahrhundert gestreckter und steigerte sich dann später wieder merklich, bis vom 17. Jahrhundert ab eine mehr und mehr gerade, nur an der Spitze abwärts gekrümmte oder geschweifte Stange gebräuchlich wurde, der aber noch federnde Biegsamkeit fehlte. Es wurde schon damals durch eine ungeschickte Vorrichtung, durch einen Draht an dem Frosch, der bis zum 16. Jahrhundert noch unbekannt war, eine verschieden starke Spannung des Bezuges zu erzielen versucht; aber erst eine zu Anfang des 18. Jahrhunderts am unteren Ende des Bogens angebrachte Schraube ermöglichte in befriedigender Art die Verwirklichung dieser Absicht. Die derzeitigen aus schwerem Holze hergestellten derben Bogen waren allerdings zur Ausführung der damaligen meist gravitätischen, kirchlich ernsten Kompositionen, die leichtere Spielmanieren ausschlossen, wohl geeignet; doch schon Tartini ließ sie aus leichterem, hartem und somit elastischerem Holze anfertigen, denn für die fortgeschrittene Violintechnik genügten die plumpen, schwerfälligen Bogen schließlich nicht mehr.

Das Verdienst, den allen Anforderungen völlig entsprechenden Bogen unserer Zeit geschaffen zu haben, ist einer französischen Familie Tourte zuzuerkennen. Etwa 1740 eröffnete der Stammvater der Tourtes in Paris eine Bogenmacherwerkstatt; sein ältester Sohn Xavier stand ihm zur Seite. Sie ließen die aus mittelmäßigem Holze geschnittene Stange fast ganz parallel mit dem Haarbezug laufen, bis auf eine schwache Biegung gegen die Spitze hin, der sie schon eine zierlichere Form gaben. Ihre Arbeiten wurden jedoch von denen des zweiten Sohnes François, geboren 1747 zu Paris, bei weitem übertroffen. Dieser hatte sich als Uhrmacher gewöhnt, mit peinlichster Genauigkeit zu arbeiten. Er trat dann in das Geschäft des Vaters ein und war unablässig bemüht, den Bogen zu verbessern; zu seinen Versuchen benutzte er die Reifen alter Fässer und fand etwa 1780 endlich in dem leichten und doch sehr harten Fernambukholze das geeignetste Material, das noch heute für unübertrefflich gilt. Bedeutende Geiger, unter ihnen Viotti, sollen den „Stradivari der Bogenmacher“ mit schätzenswertem Rat unterstützt haben. François Tourte ist die mustergültige Form des heutigen Bogens zu verdanken, die schlanke konkav gebogene Stange mit der eleganten Spitze, sowie der den Frosch verschließende Schieber und die Zwinge, die den Bezug in eine breite, bandartige Lage bringt — alles Neuerungen von weitgehender Bedeutung. August Riechers („Die Geige und ihr Bau“) berichtet, daß Tourte die gerade geschnittenen und erst über Kohlenfeuer gebogenen Stangen nie lackiert habe, und behauptet, dieser Umstand sei die Ursache der heutigen Stahlhärte des verwendeten Fernambukholzes.

Die Tourtebogen sind an Güte bisher nicht übertroffen; sie werden deshalb mit verhältnismäßig hohen Preisen bezahlt und sind heute auch in Frankreich nicht unter 1000—2500 Francs zu haben. Der Verfertiger selbst forderte je nach der Ausschmückung 36 Francs bis 15 Louisd'or. Er arbeitete fleißig bis ins hohe Alter hinein und schloß die Augen zum ewigen Schlummer 1835 in seiner Vaterstadt.

Ein Zeitgenosse Tourtes war John Kew Dodd in London, dessen Bogen denen seines französischen Berufsgenossen am nächsten kommen. Der sonderbare Mann verriet niemand sein Geheimnis des Spaltens und Verarbeitens der Hölzer; er soll, trotzdem er in armseligen Verhältnissen lebte, sogar 1000 Pfd. Sterling für die Preisgabe seiner betreffenden Kenntnisse hartnäckig abgelehnt haben. Dodd starb zu Richmond im 87. Lebensjahre als Armenhäusler.

In England schätzt man außer den Fabrikaten des Vorgenannten besonders die Bogen von J. Tubbs, der in London arbeitete, und diejenigen von William Duff (1810—1882) in Dunkeld.

Französische Bogenmacher von Ruf waren Lafleur (1812 bis 1874), Eury, François Lupot, J. B. Vuillaume, Dominique Peccate und sein Neffe Charles Peccate, Nic. François Voirin und Claude Augustin Miremont. Als ihnen fast ebenbürtig werden einige Deutsche genannt: L. Chr. Aug. Bausch (1805—1871) in Leipzig, Chr. Süß (1830—1900) in Markneukirchen und J. B. Reiter (1834—1899) in Mittenwald. Die Erzeugnisse des seit 1890 in Markneukirchen wirkenden Bogenmachers Aug. Rau sollen selbst den besten französischen vollständig gleichkommen.

Da für den Geiger die Beschaffenheit des Bogens in bezug auf Tonbildung in gesangvollen Melodien, wie in Hinsicht auf perlende Sauberkeit in technisch schwierigen Passagen und Verzierungen äußerst wichtig ist, so soll selbst dem Schüler und Dilettanten nur ein tadelloser gegeben werden. Solcher allein ist brauchbar; denn ein mangelhafter Bogen erschwert nicht nur die Ausführung besonders der leichten Stricharten, wie des fliegenden Staccatos oder der springenden Arpeggien usw., sondern macht sie geradezu unmöglich. Vor allem ist auf eine leichte, tunlichst dünne, aber stahlharte und elastische Stange zu achten, die beim Spielen nicht schon durch leichten Druck des rechten Zeigefingers mit dem Haarbezug oder gar den Saiten in Berührung gebracht wird oder bei langsamem Strich tanzt und zittert; sie darf außerdem selbst bei sehr starker Anspannung nicht die geringste Neigung zum Krummwerden zeigen. Um die guten Eigenschaften eines Bogens zu erhalten, soll der Bezug nicht zu sehr verbraucht werden, ehe eine Erneuerung desselben stattfindet; denn die Haare reißen namentlich auf der beim Spielen dem Griffbrette zugekehrten Seite, so daß durch den nur auf der anderen Hälfte gebliebenen Bezug die Stange

schließlich krumm gezogen wird. Und wenn sich trotz des selbstverständlich täglichen Reinigens auf der Bogenstange dem Bezug gegenüber allmählich eine feste Kruste von Kolophoniumstaub bildet, so ist solche leicht und gründlich mit einem benzinbefeuchteten Läppchen zu entfernen.

Auf gleiche Weise läßt sich ohne Gefahr für den Lack die Violine reinigen; um sie im Innern von eingedrungenem Staube zu säubern, schüttle man eine Hand voll trockenen Kochsalzes tüchtig in ihr hin und her und lasse es aus den F-Löchern wieder herausfallen; es darf aber kein Körnchen in dem Instrumente zurückbleiben.

Meister der Geige.

Italien ist die eigentliche Heimat des Violinspiels. Die ersten Stadien der technischen Ausbildung in dieser Kunst liegen weit zurück, denn kaum war das vor allen anderen sich durch schwelgerisch üppigen, biegsamen und farbenreichen Ton auszeichnende kleine Instrument erschienen, als auch schon eine Reihe strebsamer Männer sich wetteifernd bemühte, die Entwickelung des Geigenspiels zu fördern.

Zu den Musikern, die zuerst Tonstücke für die Violine setzten, gehören Giovanni Gabrieli, von dem eine Komposition für drei Geigen erhalten ist, sowie Biagio Marini, der 1620 eine „Romanesca“ für Violine und Baß veröffentlichte, und besonders Carlo Farina; von ihm bewahrt die Kasseler Bibliothek noch mehrere Werke aus dem zweiten Dezennium des 17. Jahrhunderts.

Einen sichtlichen Fortschritt in der Violintechnik bekunden dann die Instrumentalkompositionen des 1623 als Kapellmeister an der Marienkirche zu Bergamo wirkenden Tarquinio Merula, der weiterhin Hoforganist des Königs Sigismund III. in Warschau war und noch später wieder in Italien lebte. Seine kompositorischen Arbeiten verlangen schon schnelleren Lagenwechsel und enthalten — soweit bekannt ist — das erste Auftreten von Oktavengängen in den damals nur gebräuchlichen drei untersten Positionen. Bedeutendere Tonsetzer und wahrscheinlich deshalb auch vorgeschrittenere Geiger als die genannten waren im 17. Jahrhundert Giuseppe Torelli, sowie der Florentiner Antonio Veracini und Tommaso Antonio Vitali, der geistvolle Schöpfer einer noch heute vielgespielten Ciaconna, eines schönen Denkmales merklich entwickelter Technik aus längst entschwundener und verklungener Zeit.

Die Errungenschaften jener und anderer weniger bekannten Geiger finden sich aber vereinigt in der Kunst des von seinen Zeitgenossen vergötterten „Vaters des höheren Violinspiels“ Arcangelo Corelli, dessen Ruhm noch Jahrhunderte

überstrahlen wird. Er erblickte 1653 in Fusignano in der Romagna das Licht der Welt. Nachdem ihm die erste musikalische Unterweisung durch den päpstlichen Kapellmeister Simonelli zuteil geworden war, wurde er Violinschüler Giovanni Battista Bassanis. Als Geiger bildete er sich dann mit verständigem Eifer und von glänzender Begabung unterstützter Ausdauer vermutlich an den vorhandenen zeitgenössischen Werken für Violine weiter, bis wir den 19jährigen Jüngling, den man vielleicht schon damals, wie in späteren Jahren, den „Maestro dei Maestri" und „il virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi" nannte, den „princeps musicorum", 1672 auf seiner ersten Konzertreise in Paris finden. Darauf trat der bewunderte Künstler in die Dienste des bayerischen Hofes zu München. Er soll auch längere Zeit bei einem Freunde, dem Konzertmeister Farinelli, in Hannover geweilt haben, bevor er wieder in seine sonnige Heimat nach Rom zurückkehrte, woselbst er sich dann über dreißig Jahre als vornehmer und hochgeschätzter, aber stets bescheidener Musiker betätigte, indem er sowohl die kirchliche, als auch die weltliche Seite seiner geliebten Kunst zu allgemeiner Geltung brachte. Er war infolge seiner liebenswürdig anspruchslosen Persönlichkeit und seiner für die damalige Zeit vorzüglichen violinistischen Leistungen nicht allein der bevorzugte Liebling der kunstliebenden, gesellschaftlich besseren Kreise, sondern auch der begünstigte Schützling des mächtigen Kardinals Pietro Ottoboni, in dessen Palast der Geiger bis an sein Ende wohnte. Die in dem Hause des Kirchenfürsten allwöchentlich stattfindenden musikalischen Aufführungen, zu denen die besten Musiker der Stadt und ausgewählte Sänger der Sixtinischen Kapelle hinzugezogen wurden, standen ein für allemal unter der Leitung Corellis, dem auch das Amt des Solospielers zufiel.

Trotzdem die vornehme Welt in schmeichelhaften Ehrenerweisungen für den Künstler wetteiferte und ihm die glänzendsten Stellungen anbot, konnte Corelli sich durchaus nicht entschließen, seinen Wirkungskreis in Rom zu verlassen. Einer wiederholten, dringenden Einladung des Königs von Neapel zu einer Musikaufführung mußte er jedoch schließlich — wenn auch mit innerem Widerstreben — Folge leisten. Er hatte zu dieser Reise, um einer guten Begleitung sicher zu sein, zwei bewährte Geiger und einen Violoncellisten zu Gefährten erwählt. Das erste Auftreten ging dann auch vortrefflich von statten; aber als der berühmte Gast eine Solosonate aus seinem fünften Opus bei Hofe vortrug, entfernte sich plötzlich der König mitten im Spiel. Der bescheidene Künstler war durch solche Rücksichtslosigkeit tief verletzt und konnte eine begreifliche Verstimmung nicht unterdrücken. Vollends niedergebeugt wurde dann der ausschließlich an die Technik seiner eigenen, die dritte Lage nicht überschreitenden Kompositionen gewöhnte Virtuos, als er, zur Mitwirkung in einer Scarlattischen Oper

veranlaßt, bei einer bis in die fünfte Lage gehenden Passage ins Stocken geriet; in seiner Verwirrung übersah er außerdem noch die Vorzeichnung des nächsten Stückes und wurde in Gegenwart aller Orchestermitglieder von Scarlatti des argen Irrtums wegen zur Wiederholung aufgefordert. Beschämt reiste er, der „Maestro dei maestri", zurück nach Rom; das Selbstvertrauen war ihm völlig geschwunden, er vermochte sich nicht wieder zu der vorigen Frische aufzuraffen und starb bald darauf in Schwermut versunken am 12. Januar 1713. Eine kostbare Gemäldesammlung, die die Freude seines Lebens gewesen war, und ein bedeutendes Vermögen vermachte er seinem geistlichen Freunde Ottoboni, der jedoch die Erbschaft mit Ausnahme der Bilder an des Künstlers Verwandte verteilen ließ.

Corellis hoher Gönner, der Pfalzgraf Philipp Wilhelm bei Rhein, der ihm schon den Titel eines Marchese von Ladensburg verliehen hatte, ließ an des Verewigten letzter Ruhestätte im Pantheon zu Rom eine marmorne Gedenktafel mit goldener Inschrift errichten.

Die sonnig klaren Sonaten mit ihren schlichten, innigen langsamen Sätzen, die der Meister von Rom veröffentlichte, sind zum Teil noch heute zum Konzertvortrag geeignet und werden es in ihrer herzerfreuenden Frische noch lange bleiben· das ist vornehmlich von der ersten Sonate aus dem Opus 5 vorauszusetzen, einem Tonstück von entzückendem Wohllaut. Ihr geistvoller Schöpfer ist aber nicht allein als ausübender Geiger und Komponist unter seinen Zeitgenossen am höchsten zu schätzen, sondern ihm gebührt in gleichem Maße Anerkennung als Lehrer vieler Violinisten jener Zeit. Aus allen Himmelsrichtungen kamen die begeisterten Jünglinge zu ihm gezogen in der — allerdings wohl oft getäuschten — Hoffnung, einst dem großen, vergötterten Vorbilde zu gleichen; sie kamen gewiß mit bestem Willen und überboten sich in ernstem, heißem Mühen, — wie mancher von ihnen aber mag nach Jahren in der Heimat mit stiller Wehmut seines schönen Jugendtraumes von Ruhm und Ehren gedacht haben und doch mit dankbarem Herzen und neidloser Bewunderung des nicht erreichten, gütigen Meisters in der ewigen Stadt an dem rauschenden Tiber.

Unter Corellis Schülern von Ruf und Einfluß auf die Weiterentwickelung des Violinspiels ist Giovanni Battista Somis (1676—1763), später von Antonio Vivaldi in Venedig unterrichtet, hervorzuheben, weil er durch Vereinigung der charakteristischen Züge beider Meister eine besondere Richtung zu erzielen suchte, die von hoher Bedeutung für die violinspielende Welt wurde, denn zu den in ihr herangebildeten Geigern gehören unter anderen Gaëtano Pugnani, der nachmalige Lehrer Viottis, und der Franzose Leclair.

Der bekannteste Vertreter der Corellischen Schule ist aber Francesco Geminiani, zu Lucca 1680 geboren. Er besaß eine für seine Zeit ungewöhnliche technische Fertigkeit

und verfaßte eine beträchtliche Anzahl von Violinkompositionen, unter ihnen auch eine in mehreren schnell aufeinander folgenden Auflagen erschienene Schule, welche die heute noch geltenden Grundlehren des großen Corelli nachkommenden Geschlechtern übermittelte.

Das Amt eines Orchesteranführers konnte Geminiani übrigens trotz aller Virtuosität wegen seiner willkürlichen Spielweise, durch welche die Musiker in Verwirrung gebracht wurden, nicht ausfüllen, und ebenso wenig gelang es ihm, sich als Dirigent geltend zu machen. Er wurde dagegen als Solospieler hochgeschätzt; etwas Selbstüberhebung mag ihm darum wohl auch angehaftet haben, denn er wollte zu einem Vortrag am englischen Hofe nur unter der Bedingung bereit sein, daß Händel ihn begleite. Durch sein sorgloses Sichgehenlassen und nicht weniger durch unverständigen Handel mit Gemälden geriet er in materielle Bedrängnis und mußte deshalb sogar einmal ins Gefängnis wandern. Der Vermittelung des Grafen Essex, seines früheren Schülers, verdankte Geminiani dann eine Kapellmeisterstelle in Dublin, die er — wahrscheinlich im Gefühl seiner ungenügenden Befähigung für eine derartige Wirksamkeit — freilich bald wieder aufgab, um von neuem 1730 nach London zurückzukehren, wo er mit dem gewohnten Beifall wie ehemals als Solist auftrat. Er erntete von 1748 ab durch Konzerte im Drurylane-Theater reiche Einnahmen, die ihm die Übersiedelung nach Paris zwecks Herausgabe seiner Werke ermöglichten. Im Jahre 1755 wandte er sich abermals nach London und spielte zuweilen, unterrichtete oder schrieb, wie Zufall und Laune ihn trieben, bis er 1761 zum zweiten Male Dublin als Wohnort erwählte. Dort beschloß dann ein unerwarteter Tod am 17. September 1762 das ruhelose Leben des Künstlers.

Ein dritter Schüler Corellis, Pietro Locatelli, wich weit ab von seines großen Meisters klassischer Weise der Violinbehandlung. Das edle Instrument wurde ihm leider ein Turngerät für die absonderlichste Fingerdressur, die, hauptsächlich ungewöhnlich schwierige Aufgaben stellend, zur Förderung der Technik freilich beitrug, aber jede Rücksicht auf künstlerisches Empfinden unbeachtet ließ. Corellis plastisch klare, die dritte Lage noch nicht überschreitende Tonstücke scheinen Locatelli keineswegs als Vorbilder gedient zu haben, denn er sucht unbekümmert um die instrumentale Klangwirkung noch die äußersten Grenzen des Griffbrettes zu übersteigen: er ist der „Vater des exklusiven Virtuosentums". — Über sein Leben ist wenig bekannt. Zu Bergamo 1693 geboren, sandten seine Eltern den frühzeitig musikalische Begabung zeigenden Knaben nach Rom zu Corelli; er erwarb bald auf großen Konzertreisen bedeutenden Ruf und ließ sich schließlich als Lehrer und Virtuos in Amsterdam nieder, wo er 1764 starb.

Corellis ruhmreiche Erfolge und fruchtbringende Lehre weckten das lebhafteste Interesse für das Violinspiel in allen

Gesellschaftskreisen Italiens; es gehörte bald zum guten Ton, tüchtige Geiger zu protegieren, und galt als Ehre, ihren Schülern beigezählt zu werden. Die Kirchen wurden würdige Pflegestätten auch der Instrumentalmusik, die bisher nur weltlichen Zwecken diente, und mancher Geistliche rechnete zu den Meistern der Violine. Vor allen anderen kommt in dieser Hinsicht „il preto rosso", der rothaarige Priester, Antonio Vivaldi aus Venedig in Betracht, von dem allein in der königlichen Privat-Musiksammlung zu Dresden 79 Violinkonzerte aufbewahrt werden, die an musikalischem Wert aber hinter den gediegenen, geistvollen Kompositionen des 1685 in Florenz geborenen Francesco Maria Veracini sehr zurückstehen. Beide Virtuosen hielten sich eine Zeit lang in Deutschland auf. Vivaldi wirkte bis 1713 in der Stellung eines Kapellmeisters am Hofe zu Darmstadt und kehrte dann nach Venedig zurück, um die Leitung des Konservatoriums „Pio Ospitale della Pietà" zu übernehmen, der er sich bis zu seinem Tode 1743 mit Eifer widmete. Veracini dagegen trat zunächst mit glänzendem Erfolge 1714 in London auf und wandte sich dann nach Venedig, wo ihn 1716 der sächsiche Kurprinz Friedrich August hörte und für Dresden verpflichtete. Er hatte dort infolge seines hochmütigen Wesens, das ihn gelegentlich zu der Äußerung: „Ein Gott, ein Veracini!" hinriß, manche Anfeindungen und schließlich Demütigungen seitens der erbitterten Orchesterangehörigen zu ertragen. Vielleicht waren es „Verzweiflung und Scham", so berichtet das ‚Cramersche Magazin', die den an und für sich schon oft arg verstimmten Künstler trieben, sich von seiner zwei Stock hoch gelegenen Wohnung aus dem Fenster zu stürzen, weil „drei Tage vorher sein unterträglicher Stolz gegen die deutschen Mitglieder der Dresdener Kapelle in Gegenwart des Königs und des ganzen Hofes dadurch so sehr wäre gedemütigt worden: daß einer der dasigen untersten Ripienisten das Konzert, welches Veracini soeben gespielt hatte, unmittelbar darauf, auf Pisendels Veranlassung, nachspielen mußte. Und da es Pisendel vorher insgeheim fleißig mit ihm durchgegangen hatte, erhielt er vom ganzen Hof den Preis vor dem Italiener". Veracini kam freilich bei dem Sturze mit dem Leben davon, er erlitt aber einen doppelten Beinbruch und behielt einen lahmen Fuß. Nach seiner Genesung ging der gebeugte Mann zuerst nach Böhmen und Italien: 1736 versuchte er nochmals in London heimisch zu werden, aber da ihm die frühere begeisterte Aufnahme dort nicht wieder zuteil wurde, kehrte er 1747 nach seinem Vaterlande zurück und schloß 1750 vergessen und verarmt für immer die stolzen Augen, die einst so voller Hoffnung auf Glück und Ruhm in die Welt geschaut hatten.

Corelli, Vivaldi und Veracini hatten das Feld bestellt, auf dem das herrliche Talent eines Mannes gedeihen konnte, welcher, der musikalischen Welt ein leuchtendes Vorbild, als aus-

übender und schaffender Künstler die erste Stelle unter den Geigern des 18. Jahrhunderts einnimmt: Giuseppe Tartini. Der Name hat hellen, lauten Klang in jedem Erdenwinkel, wo eines gebildeten Geigers Bogen die Saiten zum Ertönen bringt, dieser Name aus längst entschwundener Zeit wird noch heute in bewundernder Verehrung und Dankbarkeit genannt; er steht mit unauslöschlichen goldenen Lettern geschrieben in der Geschichte des kleinen Instrumentes, das da sang von jubelnder Freude, von wehem Schmerz und stiller Klage, von wundersamen Märchen und zauberhaftem Spuk unter dem Bogen des „Maestro delle Nazione“ Giuseppe Tartini!

„Hic fidibus, scriptis, claris hic magnus alumnis.
Cui par nemo fuit, forte nec ullus erit.“

(Groß war er durch sein Spiel, durch Schriften und berühmte Schüler. Es war ihm keiner gleich und niemand wird vielleicht es sein.) So priesen ihn seine Zeitgenossen.

Tartini wurde als Sohn angesehener Eltern zu Pirano in Istrien am 12. April 1692 geboren. Sein Vater ließ ihm eine treffliche Erziehung angedeihen. Neben wissenschaftlicher Ausbildung in einer Priesterschule zu Capo d'Istria erhielt der aufgeweckte Knabe zugleich Unterricht in den Elementarkenntnissen der Musik und dem Violinspiel. Es war anfangs der Eltern Wunsch, ihren Liebling dem geistlichen Stande zu widmen; aber Giuseppes Abneigung bestimmte sie, ihn 1710 nach Padua zur Vorbereitung auf das Studium der Rechtswissenschaft zu schicken. Der temperamentvolle Jüngling war dort nicht gerade der fleißigste Student, er vernachlässigte im Gegenteil seine Pflichten fast über Gebühr; und das kam daher, weil die geliebte Violine und mehr noch eifrige Fechtübungen seine Zeit gar zu sehr in Anspruch nahmen. In der Fechtkunst gelangte er zu so großer Gewandtheit, daß in ihm der Entschluß reifte, als Fechtmeister in Neapel oder Paris eine Lebensstellung zu suchen. Die Verwirklichung dieser Absicht verhinderte aber rechtzeitig der mit Pfeil und Bogen bewaffnete kleine Gott, der so manche Dummheit verschuldet und wieder auch so oft das herzerfreuendste Gegenteil verursacht hat; in diesem Falle sollen ihm freudig Dankopfer dargebracht werden, denn sein plötzliches Dazwischentreten erhielt der musikalischen Welt Tartinis Bogen, der ihr tausendfach mehr gab, als der blitzende Degen je vermocht hätte. Eine junge Paduanerin, deren Lehrer der Jüngling war, gewann dessen Herz und ohne irgend jemand in sein süßes Geheimnis einzuweihen, schritt das glückliche Paar sogleich zur Verheiratung. Als die überraschten Eltern des jungen Ehemannes nachträglich Kunde davon empfingen, verweigerten sie jede fernere Unterstützung; das hätte den energischen Brausekopf aber wohl weniger hart getroffen, als der Zorn eines mächtigen Verwandten seiner Gattin, des Kardinals Cornaro. Tartini mußte, um sich zu

schützen und zu retten, sein junges Weib verlassen und flüchtete als Pilger verkleidet zu einem verschwiegenen Verwandten in das stille Minoritenkloster zu Assisi. Hier benutzte er die reichlich bemessene Muße zur weiteren Ausbildung seines musikalischen Talentes, und die Fortschritte waren so bedeutende, daß er nach kurzer Zeit sich als Solospieler in der Klosterkirche bei den sonntäglichen Gottesdiensten hören lassen konnte.

Ein zufällig diese Kirche besuchender Paduaner erkannte den Geiger und verriet seinen Zufluchtsort. Da die Angehörigen der jungen Gattin nunmehr die eheliche Verbindung billigten und der Zorn des Kardinals Cornaro längst einer freundlicheren Stimmung gewichen war, kehrte Tartini nach zweijähriger Abwesenheit nach Padua zurück. Nun geschah es, daß der junge Künstler zu einem violinistischen Wettkampfe, wie solche in jenen Zeiten häufig stattfanden, nach Venedig eingeladen wurde. Er folgte der ehrenvollen Aufforderung ohne Zaudern. Von dem vollendeten Vortrage seines als Erster spielenden Rivalen, des berühmten Veracini, war Tartini aber dermaßen hingerissen und begeistert, daß er, ohne aufgetreten zu sein, bescheiden das Feld räumte. Mächtig angeregt und beeinflußt von Veracinis wundervoller Leistung, begann er darnach, still zurückgezogen und abermals von seiner Frau getrennt, in Ancona mit eifrigster Hingebung und in strenger Selbstzucht von neuem das Studium der Violine und besonders der Bogentechnik, bis er seinen hohen Anforderungen an sich selbst zu genügen glaubte. Er fand dann von 1721—1723 Anstellung als erster Violinist in der Kirche des heiligen Antonius zu Padua. Darauf folgte der bereits Hochberühmte einer Einladung zur Krönung Karls VI. nach Prag, woselbst er nach den Feierlichkeiten noch drei Jahre im Dienste des kunstsinnigen Grafen Kinsky verblieb. 1725 nach Padua heimgekehrt, gründete er dort 1728 eine Musikschule, deren Leitung er sich mit Aufopferung widmete.

So überaus glänzende Anerbietungen ihm dann vom Auslande auch gemacht wurden, konnte er sich fürderhin zum Verlassen der Heimat und des liebgewordenen Wirkungskreises doch nicht nochmals entschließen. Obgleich sein Einkommen nur 400 Dukaten (3600 M.) betragen haben soll, reichte es nicht nur für die Bedürfnisse des bescheidenen Künstlers aus, sondern ein beträchtlicher Teil wurde noch zur Unterstützung armer Witwen und Waisen und unbemittelter Schüler verwendet.

Tartini starb infolge eines langwierigen Fußleidens am 26. Februar 1770, von seinem Schüler Pietro Nardini treulich gepflegt. Seine sterblichen Überreste sind in der Santa Catarina-Kirche zu Padua bestattet; eine schlichte Inschrift bezeichnet die Grabstätte der nebeneinander ruhenden Gatten. Ein schönes Standbild des Meisters, zu dessen Füßen außer Geige und Bogen als Hinweis auf seine musikwissenschaftliche Tätigkeit auch Bücher liegen, hat ihm Padua, ein anderes Denkmal seine Vaterstadt Pirano errichtet.

„Cui par nemo fuit, forte nec ullus erit!“ Dieses ehrende, stolze Wort rechtfertigen die umfassende Bildung, die geigerische und kompositorische Begabung Tartinis, sein scharfsinniger Verstand und ein tiefes Gemüt, Eigenschaften, die teils seine wissenschaftlichen Werke, sowie die Entdeckung des bei vollkommen reinen Doppelgriffen miterklingenden Differenztones bekunden, und die andererseits noch zu uns sprechen aus den erhaltenen und neu veröffentlichten Tonwerken des großen Mannes.

Unter diesen ist die „Teufelssonate“ (il Trillo del Diavolo) das berühmteste, und deshalb möge über seine Entstehung noch mitgeteilt werden, was der Komponist selbst nach Alard (Maîtres classiques du violon) berichtet: „Eines Nachts im Jahre 1730 träumte mir, ich hätte mit dem Teufel einen Vertrag geschlossen, und er stände in meinen Diensten. Alles ging mir nach Wunsch; meine Wünsche waren schon im voraus erfüllt, und wenn ich irgend ein Verlangen hatte, so wurde es durch die Dienste meines neuen Dieners noch überschritten. Ich hatte den Einfall, ihm meine Geige zu geben, um zu sehen, ob er auch imstande wäre, mir etwas Hübsches zu spielen; aber wie groß war mein Erstaunen, als ich eine so eigentümliche und so schöne Sonate hörte, vorgetragen mit einem so hohen Kunstverständnis, daß ich mir nie etwas gedacht hatte, was sich hätte damit vergleichen können. Ich war so überrascht, so von Freude überwältigt, daß ich fast den Atem verlor. Ich erwachte durch diese heftige Gemütsbewegung und ergriff augenblicklich eine Violine, in der Hoffnung, einen Teil von dem, was ich soeben gehört hatte, wiederzufinden. Doch vergebens! Das Stück, welches ich damals komponierte, ist allerdings das beste, das ich gemacht habe, und ich nannte es auch noch die „Teufelssonate“: aber es steht so weit hinter dem zurück, was mich so sehr ergriffen hatte, daß ich meine Geige zerbrochen und der Musik entsagt haben würde, wenn ich sie nur hätte entbehren können.“

Unter Tartinis zahlreichen Schülern dürfen zwei besonderes Interesse beanspruchen: Pietro Nardini als Virtuos und Komponist und Gaetano Pugnani, dessen Spiel gleichfalls sehr gerühmt wurde, hauptsächlich als Lehrer Viottis.

Der erste, des Paduaner Meisters Lieblingsschüler, wurde in Fibiana, einem toskanischen Städtchen, 1722 geboren. Nachdem ihm in Livorno der erste Unterricht im Violinspiel zuteil geworden war, studierte er bis zum vierundzwanzigsten Lebensjahre bei Tartini. Ausgedehnte Konzertreisen führten ihn dann durch fast ganz Europa, überall in gleichem Maße durch glänzende Technik und weiche, hinreißend süße Cantilene die Herzen der Zuhörer gewinnend. Schubart, der spätere Gefangene vom Hohenasperg, hörte ihn in Stuttgart, wo Nardini von 1753 bis 1767 der damals weltberühmten Hofkapelle angehörte, und berichtet über ihn im fünften Bande seiner „Gesammelten

Schriften": „Nardini war Tartinis größter Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrages läßt sich unmöglich beschreiben: jedes Komma scheint eine Liebeserklärung zu seyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußersten Grade. Man hat eiskalte Fürsten und Hofdamen weinen gesehen, wenn er ein Adagio spielte. Ihm selbst tropften oft unter dem Spielen Thränen auf die Geige. . . . Sein Strich war langsam und feierlich; doch riß er nicht, wie Tartini, die Noten mit der Wurzel heraus, sondern küßte nur ihre Spitzen. Er stackierte ganz langsam, und jede Note schien ein Blutstropfen zu seyn, der aus der gefühlvollsten Seele floß."

Der gefeierte Geiger zog 1767 in die Heimat zurück und bald darauf wurde ihm das ehrenvolle Amt eines Soloviolinisten und Musikdirektors am toskanischen Hofe übertragen, in dem er bis zu seinem am 7. Mai 1793 in Florenz erfolgten Tode tätig war.

G a e t a n o P u g n a n i, ein durch närrisches Wesen sich auszeichnender und mordshäßlicher Herr, der sich aber trotzdem für den Liebling der Frauen hielt, war Somis' Schüler gewesen, ehe er zur weiteren Ausbildung zu Tartini ging. Er fand frühzeitig Anerkennung und wurde schon im Alter von einundzwanzig Jahren vom König von Sardinien zum Kapellmeister ernannt. Aber 1754 gab er diesen Posten auf und besuchte zunächst Paris und dann London, wo er Konzertmeister an der italienischen Oper wurde. Später unternahm er an ehrenden Erfolgen reiche Kunstreisen und kam erst 1770 nach seiner Vaterstadt Turin zurück, um das Amt des Sologeigers am dortigen Hoftheater zu übernehmen. Sein Geburtsjahr wird verschieden angegeben — 1726 oder 1727 oder auch 1731; er starb 1803 am 15. Juni, nach anderen Mitteilungen aber schon 1798.

Das hohe Verdienst, die von Corelli festgelegten und von Tartini übernommenen Formen der Violinkomposition den durch Haydns und seiner Zeitgenossen Orchesterwerke gesteigerten Bedürfnissen entsprechend weiter entwickelt zu haben, ist dem Schüler Pugnanis, dem großen G i o v a n n i B a t t i s t a V i o t t i zuzuschreiben, der der Schöpfer des modernen Violinkonzertes ist, für das er den Satzbau und auch — im Gegensatz zu Tartinis noch einfacher Instrumentierung — des deutschen Tonheros organisch gegliederte Orchestrierung adoptierte. Außerdem erblicken wir in ihm den Begründer des modernen Violinspiels, da er die Geige ihrer eigensten Natur gemäß als Gesangsinstrument behandelte und die Violinkomposition von dem traditionellen kirchlichen Charakter befreite.

Das zeigen seine Konzerte, deren er neunundzwanzig geschrieben hat, und bestätigen mehr noch die einundfünfzig zum Teil entzückend schönen und wirkungsvollen Duette für zwei Violinen. „Eine wunderbare Mannigfaltigkeit der Stimmung wie der Form liegt in diesen zweistimmigen Sätzen, trotzdem

sie doch immer der vollen Harmonie entbehren und des Basses. Einige sind anmutig erzählend, fast im Romanzenton, andere lyrisch innig voll schmelzenden Gesangs, oder tragisch düster, kokett graziös, artige Roccocostücke, viele voll pathetischen Schwunges; trotz der Zweistimmigkeit hören wir mitunter Quartettstil heraus oder gar den symphonischen, — während uns in den Serenaden eine Fülle kleinerer geistreicher Motive entgegensprudelt, durch Grundcharakter, Aufbau und Abschluß zu einem gerundeten Ganzen verbunden. Die alte Suite begegnet uns hier in freier Modernisierung." So charakterisiert W. H. Riehl („Musikalische Charakterköpfe") diese köstlichen Werke, die nicht auf Bestellung für Schüler und Schulzwecke verfaßt worden sind, sondern die der Meister in erster Linie für sich und seine Freunde schuf, um seinen Stimmungen kunstverklärten Ausdruck zu geben mittelst des ihm vertrauten Organes, seiner lieben Violine. Denn er sagt selbst in dem Vorwort zu den „Duos concertants pour deux violons": „Cet ouvrage est le fruit du loisir que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir." („Dieses Werk ist die Frucht der Muße, die das Unglück mir verschafft. Einige Stücke sind von dem Schmerz, andere von der Hoffnung diktiert.")

Um diese Äußerung zu verstehen, müssen wir uns des Künstlers Lebensgang in schnellen Umrissen, teils seinen eigenen Angaben folgend, vergegenwärtigen.

Viotti, geboren am 23. Mai 1753 zu Fontanetto in Piemont, war der Sohn eines Hufschmiedes, der als Dilettant etwas Horn zu blasen verstand. Als der musikalische Vater die Begabung seines Kindes entdeckte, versuchte er, es mit den Anfangsgründen der Musik vertraut zu machen. Der Knabe zeigte besondere Vorliebe für die Violine, und seine eifrige Beschäftigung mit ihr wurde von überraschenden Erfolgen belohnt. Kurze Zeit unterrichtete ein vorübergehend in Fontanetto verweilender Lautenspieler Giovanni den lernbegierigen Knaben, der dann aber wieder auf sich selbst angewiesen war. Trotzdem schritt er infolge seines ungewöhnlichen Talentes so schnell vorwärts, daß er, als ihn 1766 der Prälat Rora der fürstlichen Familie Voghera zuführte, durch seine Leistungen das Erstaunen aller kunstsinnigen Anwesenden erregte. Der Kleine spielte unerschrocken eine ihm vorgelegte Sonate von Besozzi und darauf eine schwierigere Komposition von Ferrari mit gleicher Sicherheit. Ein königlicher Musiker brachte ihn in das Theater, wo der Dreizehnjährige ohne Zaudern und ohne Stocken die ganze Oper mitgeigte, als hätte er nie etwas Selbstverständlicheres getan. Der junge Marchese Voghera gab das fiedelnde Männlein nach solchen Beweisen eminenter Befähigung dem berühmten Pugnani zur Ausbildung und sorgte noch außerdem für die anderweitige Erziehung seines Schützlinges, dem er

Wohnung in seinem Palaste anwies, bis die Studien bei Pugnani als abgeschlossen gelten konnten.

Dann unternahm der entlassene Schüler in Begleitung seines Lehrers im April 1780 die erste Konzertreise durch die Schweiz und Deutschland nach Petersburg und feierte am Hofe der Kaiserin Katharina die glänzendsten Triumphe. Von dort begaben sich die beiden Künstler nach Berlin und Viotti wahrscheinlich allein nach London, wo er mit unerhörter Begeisterung aufgenommen wurde, wie kein Geiger vor ihm. So wenig es aber Katharina II. gelungen war, durch Auszeichnungen und Versprechungen den Virtuosen für Petersburg zu gewinnen, so wenig vermochten die vorteilhaftesten Vorschläge ihn in London festzuhalten. Er wandte sich 1782 nach Paris und spielte daselbst während eines anderthalbjährigen Aufenthaltes im „Concert spirituel" mit beispiellosem Erfolge. Sein „erstes Auftreten läßt sich schwer schildern", schreibt der Musikgelehrte F. J. Fétis. „Man hatte nie etwas gehört, was seiner Vollendung als Geiger glich. Niemals hatte ein Violinist schöneren Ton, gleichen Glanz und Feuer, sowie ähnliche Mannigfaltigkeit gezeigt. Und gleichermaßen übertreffen seine Kompositionen alles, was bisher erschienen ist."

Die Königin Marie Antoinette ernannte ihn zu ihrem „Accompagnateur" mit einem Jahresgehalt von 6000 Francs. Trotz dieser und anderer Auszeichnungen trat Viotti 1784, verletzt durch den zufällig einmal weniger als sonst guten Besuch eines seiner Konzerte und verstimmt durch den bei einer kleineren Zuhörerschaft doch minder lebhaften Beifall, von der bislang behaupteten Stelle als erster Soloviolinist des Jahrhunderts grollend zurück, — er gelobte sich, nicht wieder öffentlich zu spielen. Sein Entschluß wurde noch bestärkt durch den Erfolg eines nur mittelmäßigen Geigers, der in einem gut besuchten Konzerte unverdiente Anerkennung fand. Der mißmutige Virtuos hielt sein Gelöbnis und ließ sich nur noch im Kreise seiner Freunde hören.

1787 bewarb er sich — jedoch vergebens — um das Privilegium zu einem Opernunternehmen, das aber im folgenden Jahre dem Leibfriseur der Königin verliehen wurde, der Viotti sofort die Leitung des Theaters anbot. Wie gern war dieser bereit! Er berief die besten Sänger, zog Musiker ersten Ranges heran und sorgte in künstlerischer Beziehung mit allem Eifer für das ihm anvertraute Institut. Dasselbe war dann anfangs zwar vom Glück begünstigt, doch es fing bald an, unter den immer bedenklicher werdenden Zeitverhältnissen zu kränkeln; die tüchtigsten Kräfte mußten entlassen werden, und das aristokratische Publikum blieb mehr und mehr zurück, bis schließlich 1792 der Ausbruch der Revolution dem kostspieligen Unternehmen ein vollständiges Ende bereitete. Viotti verlor dabei sein ganzes Vermögen, und weil ihm außerdem seine persön-

liche Sicherheit durch haltlose Verdächtigungen gefährdet schien, suchte der völlig ruinierte Mann Zuflucht in London.

Da er in Englands Hauptstadt als gänzlich Verarmter ankam, mußte er ungeachtet seines Gelübdes wieder mit Geige und Bogen vor die Öffentlichkeit treten. Er fand die freundlichste Aufnahme und errang in kurzer Zeit die Stellung des tonangebenden Meisters der Violine, als welchem ihm 1794 die Orchesterleitung von „Kings theatre“ übertragen wurde. In diesem ehrenvollen und gut besoldeten Amte fand der allseitig beliebte und geachtete Künstler einen seinen Neigungen und Fähigkeiten entsprechenden Wirkungskreis; der geistvolle, gesellschaftlich gewandte Musiker war gern gesehener Gast in vornehmen musikalischen Familien, mit denen ihn ein herzliches Freundschaftsverhältnis verband: er fühlte sich heimisch und geborgen; das Schicksal schien ihn für die Pariser Kränkungen, Widerwärtigkeiten und Verluste jetzt entschädigen zu wollen. Da wurde der nichts ahnende Mann plötzlich ohne jeden Grund politischer Umtriebe beschuldigt und ohne weiteres aus England verwiesen. Das war ein harter Schlag für den gänzlich schuldlosen, unglücklichen Künstler! Was sollte er nun beginnen? Er wandte sich nach Hamburg, und treue Freundschaft bot dem Ratlosen ein hübsches Asyl in der Nähe der Stadt, wo er dann drei Jahre in Zurückgezogenheit sich einer fruchtbaren kompositorischen Tätigkeit überließ. In dieser Zeit entstanden die besten der schon erwähnten Duette.

Im Jahre 1801 siedelte Viotti, von jedem Verdachte politischer Konspiration entlastet, von neuem nach London über. Doch nahm er zum Bedauern seiner Verehrer die künstlerische Tätigkeit nicht wieder auf, sondern wurde zur äußersten Verwunderung seiner Freunde — Weinhändler. In diesem Berufe vernachlässigte er übrigens die Violine keineswegs, denn als er 1802 anläßlich eines — vielleicht geschäftlichen — Besuches in Paris vor seinen künstlerischen Freunden, zu denen Cherubini und Rode zählten, wieder einmal auf deren Bitten spielte, soll sein Vortrag fast frischer und jugendlicher, der prachtvolle Ton kräftiger und die Technik sauberer gewesen sein, als je vorher. Ein zweiter Besuch 1814 war der Anlaß, dem bewunderten Meister zu Ehren in aller Eile vonseiten des Konservatoriums ein Konzert einzurichten, in dem Viotti nach Baillots Bericht „wie ein Vater unter seinen Kindern erschien“.

Auf allen seinen Unternehmungen, welcher Art sie auch waren, ruhte aber kein Glück. Durch den Weinhandel zum zweiten Male um Hab und Gut gebracht, verließ er im Jahre 1818 die englische Hauptstadt, um sich nun, wie er hoffte, dauernd in Paris niederzulassen. Abermals veranstalteten die Pariser Künstler nach seinem Eintreffen ihm zu Ehren eine musikalische Aufführung. Der ergraute Meister war tief gerührt und spielte schließlich auf Bitten der Freunde sein 29. Konzert in E-moll, und so herrlich, wie nie zuvor. Leider hörte

ihn bei dieser Gelegenheit eine größere Zuhörerschaft zum letzten Male. Darnach wurde ihm die ehemals vergeblich angestrebte Direktion der Oper übertragen. Das damals mit dem „Theatre italien“ vereinigte Institut befand sich jedoch in einem Zustande ärgsten Verfalles. Viotti trat seine Stellung am 1. November 1819 allerdings voller Hoffnungen an, aber die größten Anstrengungen ermöglichten ihm nicht, die Oper wieder zu heben. Nach zweijährigem energischem Mühen legte der enttäuschte Künstler, verbittert durch Intriguen und Verdächtigungen, sein Amt nieder und wurde mit halbem Gehalte — 6000 Frcs. — pensioniert.

Vergrämt zog er sich gänzlich von dem öffentlichen Leben zurück und lebte einsam bis zu seinem am 10. Mai 1824 erfolgten Tode in London.

Außer Viotti sind Antonio Bartolomeo Bruni (1759 bis 1823) und Giambattista Polledro (1781—1853) noch als die bemerkenswertesten Schüler aus Pugnanis Lehre zu nennen.

Ein vorzüglicher Geiger, Bartolomeo Campagnoli, geboren am 10. September 1751 in Cento bei Bologna, genoß den Unterricht mehrerer namhaften Violinisten, unter denen Tartinis Schüler Guastarobba und Nardini genannt werden. „Er ist gewandert hin und her“, bis ihm 1797 das Konzertmeisteramt bei den Leipziger Gewandhauskonzerten übertragen wurde, dem er sich bis 1818 widmete, um dann einer Berufung als Musikdirektor nach Neustrelitz zu folgen, wo er am 6. November 1827 verschied. Seine mannigfachen Kompositionen sind meist und mit Recht der Vergessenheit anheimgefallen.

Kein Geiger des 18. Jahrhunderts geriet so sehr auf aller wahren Kunst widersprechende Abwege, wie Antonio Lolli (oder Lolly), dem die Technik nicht Mittel, sondern einziger Zweck war. Es mögen einige Urteile von Zeitgenossen über jenen Virtuosen im schlimmsten Sinne des Wortes an diesem Platze genügen. „Sein Bogenstrich ist ewig unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen ließen sich nur durch einen kurzen Bogenstrich ausführen: er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter, und bis er an der Spitze desselben ist, hat der Hörer schon einen ganzen Hagelsturm von Tönen gehört. Über das besitzt er die Kunst, ganz neue, noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmet alles bis zur äußersten Täuschung nach, was im Thierreiche einen Ton von sich gibt. Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberei. Er stößt nicht nur Oktaven, sondern auch Decimen mit der höchsten Feinheit ab, schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Sexte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daß er oft seine Konzerte mit einem Ton endigt, der das non plus ultra der Töne zu seyn scheint.“ Diese etwas überschwänglichen Zeilen entstammen Schubarts Feder. Die „Allgemeine musikalische

Zeitung“ vom Jahre 1799 schreibt: „Lolly war im engsten Sinne des Wortes kein Musiker; weil er nur seine Geige praktisch, aber nie wahre Musik theoretisch studiert hatte. Im Adagio konnte Lolly nicht gefallen. Er überlud es allzusehr mit Verzierungen; auch waren seine Adagios alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Falle gefühlt hätte. Als Ripienist im Orchester war Lolly nicht zu gebrauchen. Er las mit Mühe vom Blatte weg, rupierte das Tempo und mußte seine Verzierungen einschalten. . . . Die gefährlichsten Sprünge von der Tiefe zur äußersten Höhe waren ihm Kinderspiel, und da wirbelte er in hundert verschiedenen schattierten Passagen herum, als wenn die Geige für s e i n e linke Hand erfunden wäre. und die rechte entsprach ganz ihrer linken Schwester.“ Der alte E. L. Gerber erzählt in seinem „Historisch - biographischen Lexikon der Tonkünstler“: „In England kam er in außerordentliche Verlegenheit, als ihm der Prinz von Wales ein Quartett von Haydn vorlegte. Als er nach mancherlei Entschuldigungen wie gezwungen wurde, die Partie zu übernehmen, so erstaunte man nicht wenig, als man sahe, daß er gar nicht fortkommen konnte.“

Auch Lolly „ist gewandert hin und her“, er hat aber gehabt viel „Glück und Stern“; denn durch sein liebenswürdiges, bescheidenes und gewandtes Wesen gewann der elegante, Wein und Weib und Spiel liebende Mann nicht nur der russischen Kaiserin Katharina II. Gunst, sondern auch die Zuneigung aller, die mit ihm in Berührung kamen. Sein unstätes Leben endete 1802 in Palermo.

Lollys Schüler W o l d e m a r (1750—1816) und G i o v a n n i M a n e G i o r n o v i c c h i, 1745 zu Palermo geboren und in Petersburg 1804 am Billard mit dem Queue in der Hand gestorben, — nach Fétis „kaum geringere Narren als ihr Lehrer“ — traten in dessen Fußstapfen. Bezeichnend für Giornovicchi ist, daß er in London Viotti zu einem Geigerwettkampfe herausforderte, damit man sähe, „wer von ihnen Cäsar, wer Pompejus sein werde“. Nun, Cäsar blieb Viotti, wie sich sein Gegner, dessen eitle Selbstüberhebung aber alles Maß überschritt, wohl hätte vorhersagen müssen. Der Besiegte schien jedoch nicht einmal seine Niederlage einzusehen, denn er meinte: „Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer du violon!“ („Wirklich, mein lieber Viotti, man muß gestehen, daß es nur uns zwei gibt, die Violine zu spielen verstehen!“)

* *
*

Während in Italien die prachtliebende Kirche es sich angelegen sein ließ, die Vokal- und Instrumentalmusik in ihren Dienst zu stellen, und Fürsten mit reichen Mitteln den Sinn und die Liebe für die Tonkunst förderten, während dort infolge der

stets hervortretenden Wertschätzung namentlich des Violinspiels seitens des mächtigen Adels und der einflußreichen hohen Geistlichkeit der ausübende Künstler in den besten Gesellschaftskreisen ein bevorzugter Gast war, dem Hochachtung entgegengebracht und Auszeichnungen jeglicher Art erwiesen wurden, fanden die Musiker Deutschlands durchaus nicht die gleiche Gunst, selbst dann nicht, wenn sie sich durch besondere künstlerische Leistungen von der Allgemeinheit rühmenswert abhoben. Welcher Unterschied zwischen dem freundschaftlichen Verhältnis Corellis zu dem Kardinal Ottoboni und der Stellung des ewig lebenden Mozart neben dem längst vergessenen erzbischöflichen Herrn in Salzburg, der den jungen Tonkünstler, seinen Diener, gelegentlich mit einem Fußtritt zur Tür hinauswarf! Welch scharfer Kontrast zwischen der ehrenvollen Aufnahme des talentvollen Knaben Viotti in den Palast der Voghera und der Geringachtung, die den Meister Haydn während seines Aufenthaltes bei dem Grafen Esterhazy zu den Mahlzeiten an den Bediententisch verwies!

Es ist gewiß unter solchen Umständen zu verstehen, daß die Deutschen in der Kunst des Violinspiels den Italienern merklich nachstanden. Zu derselben Zeit, als im Süden schon die Vorläufer Corellis wegen ihrer glänzenden Leistungen hohes Ansehen genossen, verlautete noch nichts von einem hervorragenden deutschen Geiger. Der erste von einiger Bedeutung war Thomas Baltzar, der zu Lübeck 1630 geboren, in England durch den Gebrauch der Lagen, „um den Umfang des Instrumentes bis zum dreigestrichenen d zu erweitern“, großes Erstaunen hervorrief. Eine unordentliche Lebensweise brachte ihn 1663 vorzeitig ins Grab.

Als seine Zeitgenossen mögen noch Johann Furchheim und Johann Jakob Walther genannt sein, sowie Heinrich Johann Franz Biber, der in Wartenberg an der böhmischen Grenze 1644 geboren wurde und in Anerkennung seiner kompositorischen und violinistischen Leistungen 1690 auf seine wiederholten Gesuche mit dem erblichen Adel den Namen Biber von Bibern erhielt. Er starb in Salzburg als erzbischöflicher Kapellmeister und Truchseß am 4. Mai 1704.

Zwei andere Violinkünstler von Ruf waren Nicolaus Adam Strungk (1640—1700) und der Hamburger Musikdirektor Georg Philipp Telemann (1681—1767).

Weitaus größere Bedeutung für die Entwickelung des Violinspiels in Deutschland hatte Johann Georg Pisendel, der 1687 geborene Sohn eines Musikers zu Karlsburg in Franken. Den Wünschen des Vaters folgend, bezog er im 22. Lebensjahre die Leipziger Universität; er blieb aber rastlos für seine frühzeitig begonnene musikalische Ausbildung tätig und konnte bald in die kurfürstliche Kapelle zu Dresden eintreten, zu deren Konzertmeister er 1731 ernannt wurde. In diesem Amte wirkte

er mit vorbildlichem Fleiß und Gewissenhaftigkeit, die ihn auch zu peinlich genauester Angabe der dynamischen Stärkegrade und gleichmäßiger Bogenbezeichnung in allen Orchesterwerken und Opern, die in Dresden zur Aufführung gelangten, veranlaßte. Er starb am 25. November 1755 in der sächsischen Residenz.

Der vortrefflichste deutsche Geiger des 18. Jahrhunderts soll jedoch Franz Benda, eigentlich ein Böhme, gewesen sein, über den wir wiederum von Schubart hören: „In seinen besten Jahren spielte er die Violine als ein Zauberer. Er bildete sich, wie alle großen Genies, selber. Der Ton, den er aus seiner Geige zog, war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi sind neu, stark, voll Kraft: die Applikaturen tief studiert, und sein Vortrag ganz der Natur der Geige angemessen. Er spielte zwar nicht so geflügelt, wie es jetzt unsere raschen Zeitgenossen verlangen; aber desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er schöpfte aus dem Herzen und man hat mehr als einmal Leute weinen sehen, wenn Benda ein Adagio spielte."

Franz Benda wurde 1709 als Sohn eines armen Leinwebers in Altbenatky geboren. Als Kind war er Sopranist beim Gesangschor der Prager Nicolaikirche und später im Dresdener Kapell-Knabenchor, 1723 Sänger in einem Jesuitenseminar. Dann schloß er sich einer umherziehenden Musikbande an, der ein blinder, alter Jude als Geiger zugehörte. Dieser war des Jünglings Vorbild als Violinist; eigentlichen Unterricht hat Benda aber weder von ihm, noch später von anderen erhalten. Das abenteuerliche Musikantenleben ward dem feinempfindenden Benda sehr bald zuwider; er wandte sich deshalb nach Prag und kam durch den Grafen Kleinau, in dessen Dienste er treten wollte, nach Wien, wo er gute Künstler hörte und ihnen nachstrebend autodidaktisch seine Studien förderte. Darauf fand er in Warschau zuerst als Kapellmeister eines Starosten Anstellung und später als Geiger in der dortigen Kapelle des Kurfürsten von Sachsen, nach dessen Tode er durch Quantz' Vermittelung in die Privatkapelle des preußischen Kronprinzen zu Ruppin aufgenommen wurde. Friedrichs II. Regierungsantritt hatte die Einverleibung dieser Künstlerschar in das Berliner Opernorchester zur Folge, in welchem Benda von 1771 ab als Konzertmeister wirkte. Er starb kurz vor seinem königlichen Gönner am 7. März 1786.

Neben den bisher erwähnten deutschen Violinisten zeichneten sich noch viele rühmlich aus, in erster Linie Johann Karl Stamitz (1719—1769) und sein Schüler Christian Cannabich (1731—1797), die beide Konzertmeister der Mannheimer Hofkapelle waren, sodann die Brüder Johann Friedrich und Franz Eck, Spohrs Lehrer, Franz Lamotte, Wenzeslaus Pichl und Lollys Schüler

Jakob Scheller, dessen wüstes, ungeregeltes Leben leider den moralischen und physischen Untergang des ganz außergewöhnlich begabten Mannes herbeiführte.

* *
*

Es wird gesagt, daß, als Corellis Sonaten den Weg nach Paris gefunden hatten, kein dortiger Geiger imstande gewesen sei, sie zu spielen, und obgleich viele sich Tag und Nacht mit ihnen abmühten, erst nach mehreren Jahren nur drei Violinisten sie auszuführen vermochten. Baptiste Anet, ein Schüler Corellis, versuchte etwa 1700 vergeblich, sich und den italienischen Kunstprinzipien in Frankreich Geltung zu verschaffen; er verließ deshalb sein Vaterland und wurde am Hofe des ehemaligen Polenkönigs Stanislaus Leszinski aufgenommen.

Unvergleichlich bedeutender als Anet und sein Schüler Jean Baptiste Senaillé (1687—1730) war ein anderer in Italien geschulter Franzose, der doppelgriffgewandte Jean Marie Leclair. Er ist wahrscheinlich 1697 in Lyon, nach anderen aber 1687 in Paris geboren und war der Sohn eines Musikers. Als solcher hatte er frühzeitig Gelegenheit, sein geigerisches Talent zu bilden. Trotzdem wurde er jedoch Tänzer und kam als Ballettmeister nach Turin, wo er in dem Orchesterleiter Somis einen Freund fand, der sich für sein Talent interessierte und ihn mit den künstlerischen Grundsätzen der italienischen Violinmeister vertraut machte. Nachdem sich Leclair durch eigenes Studium vervollkommnet hatte, hoffte er in Paris ein seinem Können entsprechendes Amt zu erlangen; doch es wurde ihm nur ein untergeordneter Platz mit etwa 400 Francs Gehalt angewiesen. Er trat aus dieser unwürdigen Stellung bald ins Privatleben zurück, unterrichtete und komponierte für sein Instrument. Der Künstler fand ein unerwartetes Ende, — er wurde am 22. Oktober 1764 abends auf dem Heimwege zu seiner Wohnung von unbekannter Hand ermordet.

Leclairs Violin-Sonaten und -Konzerte bewegen sich in den von Tartini gezogenen Grenzen und zeichnen sich aus, so weit sie nicht veraltet sind, durch frisches, rhythmisch bewegtes Leben in den schnellen und durch kirchlich ernste Melodik in den anmutenden langsamen Sätzen.

Noch einige französische Geiger der alten Zeit bringen sich durch die auf uns überkommenen Zeugnisse ihrer schaffenden Tätigkeit in Erinnerung. Da ist zuerst Aubert le vieux (1678—1753), der nach seinen erhaltenen Werken zu urteilen gewiß eine tüchtige Künstlernatur war, gleichwie Guillemain, von dem wir wissen, daß er, 1705 in Paris geboren, am 1. Oktober 1770 plötzlich in Irrsinn verfiel und sich tötete. — Jean Joseph Cassanea de Mondonville (1711—1772) gehörte zu den ungewöhnlich leicht Produzierenden; er schätzte

übrigens seine Tonwerke selbst nicht wenig und hörte sie gern, so daß auf jedem Programm der von ihm geleiteten Orchesterkonzerte im „Concert spirituel" mindestens einmal sein Name erschien.

An technischer Befähigung muß Pierre Gaviniés alle vorgenannten Männer bei weitem übertroffen haben, da er die von ihm im 73. Lebensjahre verfaßten weltberühmten „vingt-quatre matinées" noch selbst spielte. Gaviniés wurde 1726 in Bordeaux geboren. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er sich durch Selbststudium bildete; man weiß wenigstens nichts Sicheres über seinen Bildungsgang. Als 13jähriger Knabe trat er zum ersten Male und dann Jahre lang mit ungemindertem Beifall in dem Pariser „Concert spirituel" auf, alle Violinisten seiner Zeit durch staunenerregende technische Fertigkeit und bezaubernden Vortrag überflügelnd. Seine Liebesabenteuer mit vornehmen Frauen nötigten ihn zur Flucht, sie brachten ihn wiederholt in Lebensgefahr und schließlich sogar auf ein Jahr ins Gefängnis. Nach Verbüßung der Strafe übernahm er von 1762 bis 1764 das Solospieleramt und von 1773 bis 1777 neben Gossec und Leduc die Leitung des Concert spirituel. Zuletzt erhielt Gaviniés im Jahre 1794 an dem neubegründeten „Conservatoire" eine Professur des Violinspiels, welcher er bis zu seinem Tode 1800 oblag.

Eine originelle — heute unmögliche — Erscheinung tritt uns in der Gestalt des eminent befähigten Alexandre Jean Boucher entgegen, der bereits als Sechsjähriger 1776 vor dem königlichen Hofe zu Paris spielte. Trotzdem mußte er wegen der Armut seiner Eltern in den Jugendjahren als Tanzmusiker und Bedienter ein kümmerliches Dasein fristen, bis ihm 1796 in Madrid das Amt eines Sologeigers am Hofe Karls IV. zufiel. Dann besuchte er 1805 als Virtuos zuerst seine Vaterstadt Paris und nach seiner Verheiratung mit der Harfenkünstlerin Gallyot in der Folge fast ganz Europa, überall mehr Verals Bewunderung hervorrufend. Eine täuschende Ähnlichkeit mit Napoleon I. wurde zu der lächerlichsten Reklame ausgenutzt, wie L. Spohr in seiner „Selbstbiographie" erzählt: „Er hatte sich die Haltung des verbannten Kaisers, seine Art den Hut aufzusetzen, eine Prise zu nehmen, möglichst getreu eingeübt. Kam er nun auf seinen Kunstreisen in eine Stadt, wo er noch unbekannt war, so präsentierte er sich sogleich mit diesen Künsten auf der Promenade oder im Theater, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen und von sich reden zu machen; ja er suchte sogar das Gerücht zu verbreiten, als werde er von den jetzigen Machthabern wegen seiner Ähnlichkeit mit Napoleon, weil sie das Volk an den geliebten Verbannten erinnere, angefeindet und aus dem Lande vertrieben." Über das Spiel des Franzosen, der sich selbst den „Alexandre des Violons" oder auch den „Sokrates der Geiger" nannte, äußert der deutsche Meister, daß „Boucher und seine

Frau in ihren gemeinschaftlichen Vorträgen viel Virtuosität entwickelten", aber „ein Haydnsches Quartett wurde durch geschmacklose und ungehörige Verzierungen dermaßen entstellt, daß man unmöglich Freude an solchem Spiel haben konnte". Bouchers Zweck war allein, durch seine Virtuosität „das Publikum zu erstaunen, zu amüsieren, zu überraschen", sagt ein anderes Urteil, „anstatt es zu bewegen, statt ihm zu Herzen zu sprechen".

Der wunderliche Herr spielte 1860 noch — ein Jahr vor seinem Tode — als zweiundachtzigjähriger Greis in Freundeskreisen mit Vergnügen vor. —

Die Namen Viotti, Rode und Kreutzer werden in der musikalischen Welt guten Klang behalten, so lange eine Violine auf dem weiten Erdenrund ertönt. Denn wo wäre ein Geiger zu finden, dem nicht die 40 Etüden Kreutzers, die Grammatik des Violinspiels, und Rodes wunderschöne Capricen tägliches Brot gewesen sind von Jugend an? Ist nur einer, der sich nicht bildete an den für das Studium hochwichtigen, gediegenen Konzerten oder den klangvollen, echt geigenmäßigen Duos und anderen vortrefflichen Werken dieser Meister?

Rodolphe Kreutzer, der Sohn eines königlichen Musikers, wurde 1766 am 16. November in Versailles geboren. Im zarten Alter von fünf Jahren erhielt der Knabe, den der Vater bereits tüchtig vorgebildet hatte, Anton Stamitz, des schon erwähnten Mannheimer Konzertmeisters Sohn, als Lehrer, und zwar mit so staunenswertem Erfolge, daß der 12jährige Rodolphe sich schon mit einem eigenen Konzerte in Paris hören lassen konnte, ohne Kompositionsunterricht genossen zu haben. Das Wohlwollen Marie Antoinettens verschaffte ihm 1782 die durch den Tod seines Vaters frei gewordene Stelle in der königlichen Kapelle; 1790 wurde er dann erster Violinist am italienischen Theater, weiterhin Professor am Konservatorium, darauf während der Napoleonischen Herrschaft kaiserlicher Kammervirtuos und unter Ludwig XVIII. königlicher Kapellmeister; dann übernahm er das Amt eines zweiten Dirigenten bei der Oper, deren Konzertmeisterstelle er von 1817 ab einnahm, bis ihm 1824 die gesamte musikalische Leitung dieses Institutes übertragen wurde, welcher er sich bis zu seiner Pensionierung 1826 mit liebevollem Eifer widmete.

Er war als Geiger, von Viotti mächtig beeinflußt, unermüdlich fleißig und unternahm trotz seiner anstrengenden amtlichen Tätigkeit noch von ehrenden Erfolgen gekrönte Kunstreisen durch Italien, Deutschland und die Niederlande, die ihm schnell den Ruf eines der genialsten Virtuosen und Komponisten für sein Instrument erwarben. Ein kraftvoller Ton, hinreißendes Feuer und goldreine Intonation werden dem Künstler in allen Berichten aus jener Zeit nachgerühmt: und daß er als Lehrer besonders zu schätzen war, läßt sich schon allein aus seinen Etüden, die dem Besten ihrer Gattung zuzählen, ersehen.

Die letzten Jahre seines ruhmreichen Lebens wurden Rodolphe Kreutzer durch mancherlei Widerwärtigkeiten arg verbittert, unter denen hauptsächlich die rücksichtslose Ablehnung seiner Oper „Mathilde“, mit der er Abschied von dem Publikum zu nehmen wünschte, ihn tief verletzte. Leidend siedelte er nach Genf über und verschied dort am 6. Januar 1831.

Pierre Rode, der bedeutendste Schüler Viottis, wurde 1774 in Bordeaux geboren. Sein Lebenslauf hat gewisse Ähnlichkeit mit Kreutzers Schicksalen. Denn nachdem der talentvolle Knabe vom achten bis vierzehnten Lebensjahre in seiner Vaterstadt von einem tüchtigen Geiger unterrichtet worden war, kam er 1788 nach Paris zu Viotti, der ihn so förderte, daß er nach zwei Jahren schon Stellung an dem „Théatre Feydeau“ erhielt. Dann folgte 1794 die ehrenvolle Ernennung des Zwanzigjährigen zum Professor am Konservatorium. Darauf führten auch ihn Konzertreisen durch fast ganz Europa, bis er 1803 in Petersburg Rast machte und dort die denkbar größten Triumphe feierte. Nach fünfjährigem Aufenthalte in Rußland kehrte er mit Reichtum beladen 1808 nach Paris zurück. Es gelang ihm aber nicht mehr, die ehemalige bezaubernde Wirkung auf die erwartungsvolle Zuhörerschaft auszuüben, denn in Lafont (1781—1839) und anderen jüngeren Talenten hatten die Pariser neue Lieblinge gefunden. Rode war, wie vormals unter gleichen Verhältnissen Viotti, tief gekränkt durch den unvermuteten kühlen Empfang und beschloß infolgedessen, sich ganz von der Öffentlichkeit zurückzuziehen. Er lebte darauf mehrere Jahre in Berlin und verheiratete sich dort 1814. Die Sehnsucht nach dem Vaterlande trieb ihn dann noch einmal nach Paris, wo er 1828 trotz seines Gelübdes abermals auftrat, — und das war sein Unglück. Die niederschmetternde Wirkung der freilich achtungsvollen, aber kühlen Aufnahme seiner Darbietungen raubte dem tief verletzten Künstler alles Selbstvertrauen. Er konnte sich nicht wieder aufraffen und starb nach langem Siechtum auf seinem Schlosse Bourbon bei Bordeaux am 25. November 1830. — Seine herrlichen Etüden, sein poesievolles A-moll-Konzert und die reizenden Variationen Op. 10 und 16 leben aber fort und werden ihrem Schöpfer ein dankbares Andenken in der Geigerwelt sichern.

Neben Rode und Kreutzer lehrte am Pariser Konservatorium Pierre Marie François de Sales Baillot, zu Passy als Sohn eines Advokaten 1771 geboren. Seine Ausbildung verdankt er hauptsächlich Nardinis Schüler Pollani in Rom. Spohr rühmt die vollkommen reine Intonation und gewandte, nuancenreiche Bogenführung des Künstlers, von dessen Arbeiten die im Verein mit Rode und Kreutzer verfaßte „Méthode de Violon“ und sein umfangreiches Werk „L'art du Violon“ ihn überlebt haben. Baillot starb am 15. September 1842. —

Wir kommen, indem wir minder bemerkenswerte Violinisten der alten Zeit übergehen, zu dem Manne, dessen unvermitteltes

Erscheinen die musikliebende Welt und in ihr selbst die Anspruchsvollsten zu staunender Bewunderung und beispiellosem Enthusiasmus hinriß.

Es findet sich wohl hier und da in dem Studierzimmer eines Musikers noch ein alter Steindruck, der schon recht selten geworden ist. Eigentlich ist es ein häßliches Bild! Das eingefallene Männergesicht mit der übergroßen, stark gebogenen Nase, den scharf vorstehenden Backenknochen, schmalen Lippen und spitzem Kinn! Wie seltsam kontrastieren aber mit diesem die auffallend hohe Stirn, die dunklen freundlichen Augen und das bis auf die schmalen Schultern herabhängende schwarze gescheitelte Haar! — Es ist des größten und gefeiertesten Violinvirtuosen Bildnis, das als gelungen von dem Künstler selbst anerkannt wird durch die flüchtig hingeworfene Unterschrift: Approvato da me Nicolò Paganini.

Welchen Zauber birgt aber dieser Name, und mit welch märchenhaften Legenden hat die nie rastende Phantasie des Volkes ihn umdichtet! Wegen angeblicher Ermordung seines Weibes im Kerker schmachtend, sollte der totenblasse Italiener dort, wo man ihm aus Mitleid seine Geige gelassen hatte, die fabelhafte Finger- und Bogentechnik durch unausgesetztes Üben erlangt haben; ja, es fehlte selbst nicht ein Bündnis mit dem Teufel, dessen infernalischer Hilfe der Geiger seine beispiellosen Erfolge zu verdanken gehabt hätte. Diese grausigen und tollen Gerüchte waren begreiflicherweise ein wirksames Zugmittel, dem unheimlichen Manne das Publikum in Scharen zuzuführen; die unerhörtesten Eintrittspreise hielten nicht die Neugierigen zurück, man wollte den schrecklichen Mann sehen und hören. Die schauerlichen Erfindungen über seine Person waren Paganini keineswegs unbekannt, aber er widersprach ihnen jahrelang nicht; im Gegenteil benutzte er zuweilen die Wundersucht der Menschen in seinem Interesse, wie folgender Vorfall bestätigt.

Der Virtuos saß in Triest an dem Abend vor seinem Konzerte in großer Gesellschaft bei Tische; plötzlich sprang er auf: „Retten Sie, retten Sie mich vor dem blutigen Gespenst, das mich unaufhörlich verfolgt! Sehen Sie, wie es mich mit demselben Dolche bedroht, mit dem ich ihm das Leben raubte! — Und sie liebte mich — und war unschuldig, — oh, zwei Jahre Kerker sind keine genügende Buße: mein Blut muß bis auf den letzten Tropfen vergossen werden!“ Als er dann das vor ihm liegende Messer ergriff, beeilten sich die entsetzten Anwesenden, ihn zu beruhigen: — es wurde ihnen leicht, der Künstler setzte sich spöttisch lächelnd. Seine Absicht war erreicht: am folgenden Abend mußten über tausend Personen an der Kasse abgewiesen und auf das nächste Konzert vertröstet werden.

Erst als der Gipfel des Ruhmes längst erklommen war, protestierte Paganini energisch gegen die unsinnigen Erzäh-

lungen über seine Vergangenheit und war schließlich sogar ernstlich bemüht, die völlige Grundlosigkeit derselben darzulegen. Er selbst nahm an, daß man in Hinsicht auf die erwähnten Schauergeschichten ihn mit einem Violinisten D.....i (er nennt den Namen nicht) verwechsele, wie ein Brief an den Musikhistoriker Fetis in Paris bekundet.

Ohne Zweifel haben nun freilich die ihm zugeschriebenen romanhaften Lebensschicksale im Verein mit seiner unheimlichen, phantastischen Erscheinung viel zu Paganinis einzig dastehenden Erfolgen beigetragen; ebenso seine Art, vor dem fieberhaft erregten Auditorium zu erscheinen — er huschte wie ein Schatten auf die halbdunkle Bühne — verfehlten ihre Wirkung nicht; aber gewiß ist auch, daß der berückende Zauber seines Vortrages, der faszinierende klangvolle Ton und die bis zu ungeahnter Vollendung ausgebildete Technik nicht nur das große leicht bestechliche Publikum, sondern in gleicher Weise hochgebildete Zeitgenossen und vor allem nüchtern urteilende Musiker zu heller Begeisterung hinrissen. Das ist wohl zu beachten, denn „ein wahrhaftes Urteil in Dingen seiner Kunst hat nur der gebildete Künstler", äußert F. v. Hiller, obwohl ihm entgegen C. M. v Weber behauptet, die Erfahrung habe gelehrt, daß die Gesamtstimme des Publikums beinahe immer gerecht sei. Beide Aussprüche sprechen für Paganini. Nun schreibt der einwandfreie Rob. Schumann unter anderem: „Paganini ist der Wendepunkt der Virtuosität" — „(Liszt,) vor dem sich, wie vor Paganini alle Parteien verneigten" — „diese Kraft, ein Publikum zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein" — „Paganini, des, was kühne Bravour anbetrifft, größten Virtuosen des Jahrhunderts" — „eine Anhäufung von Violinkünsten, in denen es nun einmal Paganini niemand nachtun wird" — „Abends Paganini — Entzückung (war's nicht so?) — ferne Musik und Seligkeit im Bette!" — Schumann übertrug bekanntlich auch Violin-Etüden des italienischen Maëstro für das Pianoforte, ebenso Fr. Liszt. — Weiter erzählt A. B. Marx in seinen Erinnerungen (1865) von Paganinis „allen Anderen unmöglich scheinenden Spielfiguren, dieser Mischung von gestrichenen und gerissenen Tönen (coll'arco und pizzicato) in einem schnell dahinrollenden Lauf, diesen Oktavengängen auf einer Saite, die tiefere Oktave in blitzschnellem, kaum merkbarem Vorschlag, — das alles waren nur Mittel, ... die innere Poesie seiner vor unseren Augen ihre Schöpfungen vollendenden Phantasie: das war es, was die Hörer gefangen nahm". — Heinrich Heine erwähnt in einem Musikberichte vom 25. April 1844 aus Paris: „........ die bezaubernde Geige, womit der Genueser die Steine, ja sogar die Klötze zu rühren wußte. Paganini, der uns mit leisem Bogenstrich jetzt zu den sonnigsten Höhen führte, jetzt in grauenhafte

Tiefen blicken ließ, besaß eine weit dämonischere Kraft" (als nämlich H. W. Ernst). An anderer Stelle gibt uns der Dichter die hohen Lobes volle hinreißende Schilderung eines Paganini-Konzertes in Hamburg. Er zeichnet köstlich scharf das absonderliche Äußere des Geigerkönigs und höchst lebendig und anschaulich den Eindruck des phänomenalen Spieles auf sich und die kühlen Hanseaten. Man wird am besten in den „Florentiner Nächten" selbst nachlesen. — Am 20. März 1843 schreibt Heine: „Ich habe niemand besser, aber auch zu Zeiten niemand schlechter spielen gehört, als Paganini." Die hübsche Begründung dieses Umstandes lautet kurz vorher: „Bei den Violinisten ist überhaupt die Virtuosität nicht ganz und gar das Resultat mechanischer Fingerfertigkeit und bloßer Technik, wie bei den Pianisten. Die Violine ist ein Instrument, welches fast menschliche Launen hat und mit der Stimmung des Spielers, sozusagen, in einem sympathetischen Rapport steht; das geringste Mißbehagen, die leiseste Gemütserschütterung, ein Gefühlshauch, findet hier einen unmittelbaren Widerhall, und das kommt wohl daher, weil die Violine, so ganz nahe an unsere Brust gedrückt, auch unser Herzklopfen vernimmt. Dies ist jedoch nur bei Künstlern der Fall, die wirklich ein Herz in der Brust tragen, welches klopft, die überhaupt eine Seele haben. Je nüchterner und herzloser der Violinspieler, desto gleichförmiger wird immer seine Exekution sein, und er kann auf den Gehorsam seiner Fiedel rechnen, zu jeder Stunde, an jedem Ort." — Der berühmte Kritiker Ludwig Rellstab in Berlin sagt in der Vossischen Zeitung: „..... Doppelgriffe sind Paganini Kinderspiel; er macht sie nur, um auszuruhen; aber drei- und vierstimmig spielen, das gilt etwas. Zweistimmige Sätze pizzicato und zugleich eine Melodie mit dem Bogen, das ist eins von den Zauberstückchen dieses alten Hexenmeisters...... Ein ungemessener Beifall, wie er nie einem Virtuosen geworden, gab dem unbegreiflichen Künstler zu erkennen, daß man wenigstens einen Maßstab für seine Leistungen suchte." — Einer anderen Berliner Besprechung ist folgendes entnommen: „Was sind alle Töne, die man je auf Geigen gehört, gegen dieses Adagio! Ich habe gar nicht gewußt, daß es solche Töne in der Musik gibt. Er hat gesprochen, geweint, gesungen, und alle Virtuosität ist nichts gegen dieses Adagio." — Und in einer Wiener Zeitung war nach Aufzählung der „nie vorher in dieser tadellosen Vollendung gehörten höchsten Schwierigkeiten" zu lesen: „Wenn man sagt, daß die Geige in seiner Hand singt, wie keine menschliche Stimme schöner und rührender; wenn man sagt, daß seine glühende Seele eine beseligende Wärme in alle Herzen ausgießt; wenn man sagt, daß jede Note rein und vollkommen da ist und vernommen wird; wenn man sagt, daß jeder Sänger von ihm lernen kann, so hat man noch gar nichts gesagt, was einen Zug zum Abbilde seines Spieles liefern könnte."

Urteile dieser Art ließen sich noch manche hinzufügen, doch mögen die angeführten genügen.

Nur dem deutschen Geigerfürsten Ludwig Spohr war die Erscheinung Paganinis im allgemeinen nicht sympathisch, obgleich auch er „die immer reine Intonation und Fertigkeit der linken Hand“ bewundernd anerkennt. Die Abneigung gegen seinen Rivalen ist bei Spohrs Eigenart übrigens nicht befremdend; hatte doch unser Landsmann beispielsweise einen unüberwindlichen und gewiß nicht ganz ungerechtfertigten Widerwillen gegen Flageolet-Töne, deren wunderbar vollendete Ausführung sogar in Doppelgriffen zu des Genuesers verblüffenden Kunstmitteln gehörte. —

Der üblichen Art entgegen ist hier zuerst von den künstlerischen Leistungen und Erfolgen Paganinis gesprochen; möge nun kurz sein Lebensgang erzählt werden.

Nicolò Paganini wurde am 18. Februar 1784 zu Genua geboren. Sein Vater, ein kleiner Krämer, gab dem Söhnchen sehr frühzeitig die erste Anleitung im Violinspiel. Kurze Zeit war der begabte Knabe Schüler zweier Violinisten seiner Vaterstadt, des Giovanni Servetto und dann des Kapellmeisters Giacomo Costa, der sechs Monate die Studien des Kindes leitete. Eigentlich war der kleine Geiger dann Autodidakt. Seine bewundernswürdige Befähigung ließ ihn erstaunlich schnell vorwärts schreiten. Die grausame Strenge des ehrgeizigen Vaters zwang trotzdem den armen Knaben noch durch Hunger und Schläge täglich zu 10- bis 12stündigen Übungen, die ihn dermaßen förderten, daß er als Elfjähriger im Genueser Theater sich mit eigenen Variationen über ein derzeit beliebtes Lied, la Carmagnola, hören lassen konnte. Des jungen Künstlers Vortrag erregte berechtigtes Aufsehen; Musikfreunde rieten dem Vater, den Kleinen zu Rolla in Parma zu bringen, um dessen Unterricht zu erhalten. Als dann die beiden zu dem geschätzten Violinpädagogen kamen, lag dieser leidend danieder; in einem Vorzimmer nahm Nicolò eine Geige und spielte eine dort liegende sehr schwierige neue Komposition Rollas unerschrocken und ohne Tadel vom Blatte. Der kranke Violinmeister erklärte, den Knaben nichts weiter lehren zu können. Trotzdem war Paganini einige Monate Rollas Schüler, und zwar erhielt er wöchentlich drei Stunden. Dem in der gediegenen Richtung Corellis und Tartinis geschulten Lehrer widerstrebten aber die Extravaganzen seines Zöglings, der schon damals mit unglaublicher Geduld und erfolgreichem Eifer die später angestaunten Effektmittel zu unfehlbarer Sicherheit ausarbeitete.

Der junge Virtuos kehrte wieder in das Elternhaus zurück und blieb von dieser Zeit an ganz auf sich angewiesen; weiterer Unterricht wurde ihm nicht mehr erteilt.

Im Jahre 1801 unternahm er die erste Kunstreise durch Italien. Nach seinem Auftreten in Livorno wurde ihm von einem dortigen Kunstenthusiasten eine herrliche Geige von Giuseppe

Guarneri del Gesù geschenkt, die geliebte „Kanone", welche Paganini lebenslang spielte. Vier Jahre später kam er nach Lucca, wo er als Soloviolinist des Hofes verpflichtet wurde. Dort veranlaßte ihn die Fürstin Elisa, eine Schwester des ersten Napoleon, zu der Komposition einer Sonate für die G-Saite allein, deren freundliche Aufnahme nach des Autors eigenen Äußerungen seine Vorliebe für diese Saite erweckte und ihn zur Erfindung ähnlicher Stücke antrieb, die er unaufhörlich vor seiner hohen Zuhörerschaft wiederholen mußte; so erwarb er sich die bewunderte Sicherheit auf der G-Saite.

Paganinis Ruhm war jetzt schon weit über Italiens Grenzen hinausgedrungen: die Berichte über seine Virtuosität wurden aber noch zweifelnd aufgenommen. Der 1781 in Paris geborene Lafont, von dem Spohr berichtet, daß seinem Spiel „schöner Ton, höchste Reinheit, Kraft und Grazie" eigen gewesen sei, ließ sich 1812 sogar hinreißen, seinen italienischen Kunstgenossen in Mailand zu einem Wettstreit einzuladen; er hatte ein ganzes Jahr lang täglich drei bis vier Stunden seine vorzutragenden Variationen geübt und spielte sie deshalb makellos; doch zu des Franzosen Schrecken wiederholte Paganini am Konzertabend den soeben gehörten Satz ohne Zögern in Oktaven, Sexten und Terzen, so daß der stolze Lafont beschämt und verwirrt weniger gut geigte, als er sonst zu tun pflegte und wütend wieder abreiste.

In allen größeren Städten seines Vaterlandes ließ sich der Genueser mit gleichem Erfolge hören; seine Landsleute jubelten ihm zu, ihn mit Anerkennungen überhäufend. Dann verschwand er plötzlich: er lebte zurückgezogen drei Jahre in Rom, krank und elend, überreizt durch maßlos übertriebene Studien, denen sein ohnedies stets schwächlicher Körper nicht standzuhalten vermochte. Von Zeit zu Zeit tauchte er unerwartet bald hier, bald dort wieder auf, um abermals das Publikum durch immer glänzendere Leistungen zu berauschen, und ebenso plötzlich verschwand er wieder.

1824 finden wir ihn in Mailand, nachher in Venedig, Neapel und Ferrara. In der letzten Stadt kamen die begleitenden Musiker während der Probe einer nach dem anderen ob der unerhörten Kunstfertigkeit ihres Gastes vollständig aus der Fassung; der leidenschaftliche Paganini geriet darüber in grenzenlose Wut, — gutherzig aber lobte er am Abend das aufmerksame Orchester: „Bravissimo, siete tutti virtuosi!" — In Rom konzertierte er nur noch einmal 1827.

Veranlaßt durch Fürst Metternich, kam der Maëstro am 16. März 1828 nach Wien. Sein Söhnchen Achillo und dessen Mutter, die Sängerin Antonia Bianchi, begleiteten ihn. In innigster Zärtlichkeit und Liebe ließ er seinen Knaben nie aus den Augen, hütete und pflegte ihn mit rührender Sorgfalt, putzte ihn stets niedlich heraus und war selig, seinen vergötterten „angelo" vergnügt und vor allem gesund zu sehen.

Selbst auf Spaziergängen und zu den Konzerten trug er das wilde Kind mit sich unter seinem Pelz, dessen er sogar an heißen Tagen nicht entbehren konnte. Diese große unbeschreibliche Vaterliebe ist ein bemerkenswerter Charakterzug des Mannes, dem man oft den Vorwurf des Geizes und der Geldgier gemacht hat. Mit Unrecht! Paganini wollte in erster Linie für sein Kind leben und sorgen. „Non mihi, sed posteris" (nicht für mich, sondern für die Nachkommenden), so dachte gewiß der große, gutmütige Künstler, der sehr wohl erkannte, daß sein schwacher Körper keine lange Lebensdauer versprach. Daß der außerordentlich tüchtige Musiker sich aber ungewöhnliche Leistungen mit exorbitanten Honoraren bezahlen ließ, sollte man nicht verurteilen, besonders, da er stets bereit war, für Arme reichlich zu geben und seine Kunst in den Dienst der Wohltätigkeit zu stellen.

Trotzdem der Eintrittspreis zu Paganinis am 23. März 1828 stattgefundenem erstem Konzerte fünf und zehn Gulden betrug, war der Andrang der Wiener ein derartiger, daß die Einnahme in des Virtuosen rotem Taschenbuche mit 12 000 Gulden verzeichnet werden konnte. Bei dem zweiten Konzerte war der Redoutensaal schon drei Stunden vor dem Beginn von über 3000 Personen besetzt; man behauptete: „Hätte sich Paganini vor dem versammelten Griechenland auf dem Isthmus oder zu Olympia hören lassen, sicher wären ihm Altäre errichtet!"

Bis zum Herbst spielte er zwanzig Konzerte in der Donaustadt, in denen ausschließlich seine eigenen dämonisch wirkenden Kompositionen zum Vortrag kamen; besonders ein Rondo mit der Nachahmung eines im Orchester angeschlagenen Silberglöckchens durch die prachtvolle Guarneri des Wundermannes entfachte an jedem Abend frenetischen Jubel; auch der „Hexentanz" und Variationen über das Gebet aus Rossinis „Moses", ein Stück für die G-Saite allein, wurden immer da capo verlangt.

Der Kaiser von Österreich ernannte den gefeierten Italiener zum Kammervirtuosen, und der Wiener Magistrat verlieh ihm die goldene Magistrats-Medaille; außerdem wurde eine Denkmünze auf ihn geprägt, sie zeigt des Meisters Bild mit der Umschrift: „Durch unvergleichliche Töne unvergänglicher Ruhm." Der Dichter Castelli schrieb „Paganiniana", Tagesgespräche über den „Gott der Violine", und die Bewohner der schönen Hauptstadt trugen Paganini-Bänder, -Knöpfe, -Tücher, -Schleifen, und aßen Paganini-Brot und -Semmeln in Geigenform.

Im November verließ der Maëstro das dankbare Wien, um zuerst Prag zu besuchen. Er spielte dort an sechs Abenden mit gleichem Beifall. Dann wurden seine Triumphe aber von argen Zwischenfällen unterbrochen. Zuerst verlor er infolge einer unglücklichen Operation die ganze untere Zahnreihe; eine heftige Kehlkopfentzündung kam hinzu und hielt ihn bis Mitte Januar 1829 in der Böhmenstadt fest. Bei seinen nachfolgenden

Konzerten in allen größeren deutschen Städten steigerten sich dann die Wiener Ovationen in maßloser Weise.

Am 4. März spielte Paganini zum ersten Male in Berlin; es folgten dort noch sechs Konzerte auf eigene Rechnung und zwei zu wohltätigen Zwecken. Ausschließlich für die preußische Hauptstadt waren die Variationen über „Heil dir im Siegerkranz" geschrieben, eine, was Vollgriffigkeit anbelangt, äußerst effektvolle Komposition, deren jedesmaliger Vortrag die guten Berliner zu wildester Begeisterung hinriß. Nur Einer konnte es sich nicht versagen, über den Gefeierten herzufallen: er „gäbe für ein Konzert nicht zwei Taler aus und wenn der große Christoph vom Himmel herabstiege und nicht nur ein Konzert auf e i n e r Saite, sondern, was noch mehr sei, ein Konzert auf gar keiner Saite gäbe!" Dieser Eine war Saphir, der Satiriker, dem keine Freibillets zugekommen waren; er „wußte seine zwei Taler besser anzuwenden, als zu Paganinis Konzerten, aber Herr Paganini wußte seine Billets auch besser anzuwenden, als zu Freibillets; sie hätten beide recht, der Geiger auf e i n e r Saite, er auf vielen Seiten".

Auch nach Braunschweig kam der „Magus aus dem Süden" und ließ sich in dem alten Hoftheater auf dem heutigen Hagenmarkt hören.

Am 9. März 1831 debütierte der Virtuos im Pariser Opernhause. Die lebhaften Franzosen nahmen ihn mit grenzenlosem Jubel auf; man überhäufte ihn mit ehrenvollen Einladungen und verhätschelte und beschenkte sein über alles geliebtes herziges Kind, dessen launische und eifersüchtige Mutter sich übrigens schon in Deutschland von den beiden getrennt hatte. Jedoch alle Ehrungen und Erfolge erheiterten den mehr und mehr schweigsam und schwermütig werdenden Mann nicht, für allen Beifall hatte er nur noch ein müdes Lächeln; aber im Reisewagen taute er auf und erzählte seinem Knaben von dem sonnigen Vaterlande, sich fröstelnd in den unentbehrlichen Pelzmantel hüllend.

Die Engländer, die zu allen Zeiten verstanden haben große Musiker zu ehren, empfingen Paganini im Mai 1831 wie einen Gott und suchten ihn, wie vormals Händel, in London zu fesseln; der Maëstro aber war zum Bleiben nicht zu bewegen. Seine Einnahmen überstiegen alles Dagewesene; ja, für ein einmaliges Spiel vor dem Könige beanspruchte er 100 Pfund Sterling Honorar und antwortete, als Georg IV. ihm die Hälfte anbieten ließ: „Seine Majestät der König kann mich für bedeutend billigeren Preis hören, wenn er mein Konzert im Theater besucht."

Dem Aufenthalt in Großbritannien folgte noch eine Reise durch die Niederlande und Frankreich. Dann traf Paganini nach sechsjährigem Triumphzug im Sommer 1834 wieder in der Heimat ein, beladen mit Auszeichnungen aller Art und einem Vermögen von zwei Millionen Francs, das er zum Ankauf beträchtlicher Güter verwendete. Er bedurfte dringend der Ruhe;

die Anstrengungen der letzten Jahre hatten seines schwächlichen Körpers Kräfte völlig aufgerieben. In dem Städtchen Gajona bei Parma lebte der Künstler sehr zurückgezogen; nur einmal noch erklang 1834 in Piacenza seine Wundergeige für die dortigen Armen. Der reiche Mann mit seinem leidenschaftlichen Empfinden war aber selbst ein armer Mann, leidend unter der ihm täglich mehr zum Bewußtsein kommenden Sicherheit, seinen Sohn, sein liebes Kind bald verlassen zu müssen; ist es anders zu denken, als daß der Vater die ganze Fülle inniger Liebe, die für ein langes Leben genügen sollte, gleichsam zusammenraffte, um mit ihr noch während der ihm vergönnten kurzen Zeit seinen Liebling im voraus zu umgeben?

Dann wurde Paganini doch wieder der notwendigen Ruhe entrissen. Einige Spekulanten wollten in Paris ein angeblich für Konzerte bestimmtes Etablissement eröffnen, an dessen Begründung sich zu beteiligen sie den gefeierten Geiger unter dem Vorwande veranlaßten, daß das Institut seinen Namen führen sollte. Hinter dem Ganzen steckte aber nichts, als eine glänzend eingerichtete Heimstätte für das Hazardspiel. Die Behörden unterdrückten diese Spekulation; die Unternehmer waren also ausschließlich auf Musikaufführungen angewiesen, denen aber der arg getäuschte Italiener krank und verstimmt seine persönliche Mitwirkung versagte. Die Einnahmen genügten infolgedessen den riesigen Herstellungskosten gegenüber nicht; man verlangte deshalb von dem Künstler einen Schadenersatz von 50 000 Francs, dessen Zahlung das richterliche Urteil auch forderte. Doch Paganini erlebte die Vollstreckung nicht mehr, er starb in Nizza während der Verhandlungen am 27. Mai 1840 an der Kehlkopfschwindsucht. Da er ohne Empfang der Sterbesakramente verschieden war, durfte die Beisetzung in geweihter Erde nicht stattfinden, bis nach fünf Jahren von Rom dazu Erlaubnis erteilt wurde. Gajonas Friedhof nahm dann die Überreste des fast Vergessenen auf.

Seinen Sohn Achillo hatte Paganini zum Universalerben eingesetzt; der Mutter desselben war eine Jahresrente von 1200 Francs bestimmt; Verwandte erhielten außerdem insgesamt 110 000 Francs. Seine Lieblingsvioline wurde leider totes Eigentum der Stadt Genua, acht andere kostbare Instrumente kamen nach des Verstorbenen Wunsch in die Hände der Geiger de Bériot, Ernst, Lipinski, Molique, Mayseder, Ole Bull, Spohr und Vieuxtemps. —

Wohl darf man das Erscheinen des Genueser Meisters mit dem Aufleuchten eines alles überstrahlenden Meteors vergleichen: unerwartet, ohne engeren Zusammenhang mit der übrigen Kunstentwickelung, trat er, eine einzig dastehende Größe, in die Öffentlichkeit, neben sich keinen Rivalen duldend. Aber sein Wirken für die Kunst ist durchaus nicht segensreich gewesen, denn die musikalische Welt verdankt ihm das Auftauchen d e s Virtuosentums, das die größte F i n g e r - und

Bogenfertigkeit nicht als Mittel, sondern als alleiniges Ziel erstrebte. Den Geigern dieser Richtung fehlte aber ein Großes: die tiefe warme Empfindung und das dämonische Temperament ihres Vorbildes; sie „benutzten ihre Kunstfertigkeit nicht, um zu ihrer eigenen oder anderer Freude und Erbauung in die geheimnisvollen Tiefen der Kunst einzudringen", klagt Otto Klauwell in den „Musikalischen Erinnerungen", „sondern vielmehr, um vermittelst der Kunst anderen zu zeigen, bis zu welchem Grade von Geschicklichkeit sie es auf ihrem Instrumente gebracht haben."

Dieses Wort kann aber auf Nicolò Paganini keineswegs Anwendung finden.

* * *

Wir haben uns mit den wichtigeren Geigern der alten Zeit etwas eingehender beschäftigt, da von ihnen fast jeder einzelne eine Stufe in der allmählichen Enwickelung des Violinspiels bis zum Höhepunkt bedeutet. Es ist jetzt schlechterdings unmöglich, dem kleinen Instrumente noch neue Seiten abzugewinnen und Bogen- und Fingertechnik über das erreichte Maß hinaus zu steigern. Deshalb treten aus der Legion ganz vortrefflicher Violinspieler nach Paganini auch nur noch wenige besonders hervor, und das oft nur dann, wenn sie als Wandervirtuosen die Aufmerksamkeit weiterer Kreise erregten. Denn es ist Tatsache, daß eine große Zahl der besten Violinisten unserer Tage nicht einmal dem Namen nach bekannt wird, weil die Künstler, in gesicherter Lebensstellung an einen bestimmten Wirkungskreis gefesselt, es verschmähen, sich dem aufreibenden und nur in Ausnahmefällen noch einträglichen Leben eines bald hier, bald da konzertierenden Virtuosen hinzugeben. Und in der jetzigen Zeit voller Hast und Jagen werden außerdem selbst die Musiker dieser Art gehört und, da in rascher Folge andere und gleich gute erscheinen, schnell vergessen. Man kann dem einzelnen in der riesigen Schar nicht mehr solches Interesse entgegenbringen, wie es ehemals in der gemächlichen alten Zeit der kleineren Zahl gegenüber allgemein geschah. Deshalb möge auch hier nur noch kurze Erwähnung einiger der bekanntesten Geiger aus neuerer Zeit folgen.

Nach Paganini müssen wir zuerst seines 1817 ebenfalls in Genua geborenen Schülers Ernesto Camillo Sivori gedenken, der zu den glänzendsten Virtuosen des 19. Jahrhunderts zählte. Er starb 1894 in seiner Vaterstadt und wurde rasch vergessen. Sein Landsmann Antonio Bazzini, 1818 in Brescia geboren und zu Mailand 1897 gestorben, mag wohl in dem Gedächtnis der Geiger länger fortleben, denn er hinterließ ihnen manch hübsches Stück zum Konzertgebrauch, gleich den beiden hochberühmten Polen Karl Joseph Lipinski (1790—1861)

— von 1839 bis zu seinem Ende Hofkonzertmeister in Dresden — und Henry Wieniawski (1835—1880), der, von Massart in Paris gebildet, einige Zeit stellvertretend als Lehrer am Brüsseler Konservatorium tätig war, meistens aber Kunstreisen unternahm.

Joseph Mayseder (1789—1863), Heinrich Panofka (1807—1887), der Ungar Miska Hauser (1822—1887), Joachims Quartettgenosse Heinrich Karl Hermann de Ahna (1835—1892) und Joseph Böhm (1795—1876), ein vorzüglicher Lehrer, sind Vertreter der Wiener Schule.

Die bedeutendsten Geiger des 19. Jahrhunderts, deren bildender Einfluß weite Kreise zog, waren jedoch nach Viotti und Rode der große Louis Spohr und Joseph Joachim.

In Braunschweig am 5. April 1784 als Sohn eines Arztes geboren, erhielt Louis Spohr seine Vorbildung in der Musik von den sehr musikalischen Eltern. Der Vater blies Flöte, die Mutter sang und spielte Klavier. Sie lehrte den fünfjährigen Knaben Lieder singen und freute sich, wenn er von ihr begleitet die schlichten Weisen im Familienkreise allerliebst und fehlerlos vortrug. Der Vater erhielt 1786 in Seesen das Amt eines Physikus. In dem kleinen Städtchen am Harz weilte damals ein mit dem Violinspiel wohl vertrauter Emigrant Dufour. Er wurde der Spohrschen Familie bald befreundet und erteilte dem talentvollen kleinen Louis, der bereits auf einer Kinderviolipe seine Liedchen nachspielte, den ersten Geigenunterricht. Dufour erkannte die außerordentliche Begabung seines Schülers und versuchte die Eltern zu bestimmen, ihn die künstlerische Laufbahn betreten zu lassen. Dieser Absicht widersetzte sich aber der Großvater mütterlicherseits, der als Prediger von dem damals noch häufigen Vorurteil gegen den Künstlerberuf eingenommen war. Endlich gab der alte Herr die erbetene Zustimmung. Dann erhielt der überglückliche Knabe in Braunschweig den Kammermusiker Kunisch zum Violinlehrer und in der Theorie den zwar wenig freundlichen, aber tüchtigen Organisten Hartung, der Spohrs einziger Führer durch die Harmonielehre gewesen ist. Die Fortschritte des willensstarken Knaben verschafften ihm die Erlaubnis, im Theaterorchester mitspielen zu dürfen. Auf Kunischs Veranlassung übernahm darauf der Konzertmeister Maucourt die Fortsetzung des Violinunterrichtes; derselbe riet schon nach einem Jahre dem Schüler, sein Glück als reisender Künstler zu versuchen, ein Unternehmen, das ganz in dem Sinne des Vaters war. Der mutige Knabe kam mit vielen Empfehlungsbriefen nach Hamburg; aber ohne seinen Zweck — ein eigenes Konzert — erreicht zu haben, wanderte er zu Fuß nach Braunschweig zurück und übergab dem Herzog Karl Wilhelm Ferdinand eine selbst verfaßte Bittschrift in der Hoffnung auf Unterstützung zu fernerem Studium. Der Fürst, ein achtenswerter Violinspieler, prüfte den jungen Geiger und gab ihm sofort eine feste Anstellung in der Hofkapelle. Nach einiger

Zeit ließ er den 17jährigen Kammermusiker einen Lehrer zu weiterer künstlerischen Ausbildung wählen. Spohr nannte Viotti, der aber antwortete, daß er jetzt Weinhändler sei und deshalb keine Schüler mehr annehmen könne. Franz Eck, von seinem nach Viotti in erster Linie in Aussicht genommenen Bruder Ferdinand empfohlen, erklärte sich bereit, den Lernbegierigen auf ein Jahr unter der Bedingung, daß eine Konzertreise nicht unterbrochen zu werden brauche, als Schüler mit sich zu nehmen. „Aber ach," schreibt Spohr, „wie sehr wurde ich gedemütigt! Ich, der ich einer der ersten Virtuosen Deutschlands zu sein geglaubt hatte, konnte ihm nicht einen einzigen Takt zu Dank spielen, sondern mußte jeden wenigstens zehnmal wiederholen, um nur einigermaßen seine Zufriedenheit zu erlangen." Anfangs 1802 trafen Lehrer und Schüler in Petersburg ein und reisten im Frühling 1803 nach Strelitz, dem Sommeraufenthalt Ecks, wo der strenge Unterricht seinen Abschluß fand.

Spohr kehrte in seine vorige Stellung nach Braunschweig zurück. Er hörte dort den damals weltberühmten Pierre Rode, dessen Spiel ihm neue Anregung gab und ihm Vorbild wurde. „Ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweise gebildet hatte," bemerkt der deutsche Künstler darüber, „wohl unter allen damaligen Geigern die getreueste Kopie von Rode."

Auf einer Konzertreise durch Norddeutschland trat er dann mit größtem Beifall in Leipzig und Gotha auf, so daß ihn der Herzog von Koburg 1805 zum Hofkonzertmeister ernannte.

Nach seiner im nächsten Jahre erfolgten Verheiratung mit der trefflichen Harfenspielerin Dorette Scheidler begab er sich mit der jungen Lebensgefährtin mehrfach auf Kunstreisen, die ihn zuletzt nach Wien führten. Dort wurde ihm das Kapellmeisteramt an dem „Theater an der Wien" übertragen; er wirkte indessen nur zwei Jahre in dieser Stellung und gab sie 1816 infolge von Zwistigkeiten mit dem Direktor Palfy wieder auf. Nach kleineren Ausflügen in Deutschland entschloß er sich zu einer längeren Reise durch Italien, die er Ende 1815 antrat. Aber die Aufnahme im Süden, dem Paganinis Stern soeben strahlend aufgegangen war, befriedigte den deutschen Künstler nicht so, wie er gehofft hatte. Freilich war er bis Neapel gekommen, dann kehrte er jedoch zurück und lebte von 1817—1819 in Frankfurt a. M. als Theaterkapellmeister.

Im folgenden Jahre besuchte er London, wo er sich mit großartigem Erfolge als Virtuos hören ließ, und die französische Hauptstadt, die den deutschen Meister dagegen mit weit geringerem Enthusiasmus aufnahm. Spohr erzählt selbst von den Urteilen der dortigen Künstler und Rezensenten: „In allen diesen Berichten spricht sich die französische Eitelkeit recht selbstgefällig aus. Alle fangen damit an, ihre eigenen Künstler und ihre Kunstbildung über die aller anderen Nationen zu erheben; sie meinen, das Land, das die Herren Baillot, Lafont und

Habeneck besitzt, brauche kein anderes um seine Geiger zu beneiden."

Nachdem er dann ein Jahr in Dresden gewesen war, erhielt er 1822 die Berufung als Hofkapellmeister für Lebenszeit nach Kassel, und zwar auf K. M. v. Webers Empfehlung, dem die Stellung zuerst angetragen war. In der Folge fand der auf der Höhe des Ruhmes stehende Künstler trotz seiner Amtspflichten noch häufig Gelegenheit, als Solospieler aufzutreten und große Musikaufführungen — besonders in England — zu leiten. Außerdem schuf er in Kassel die meisten und besten seiner vielen Werke, darunter die heute noch öfter zu hörende Oper „Jessonda", die unvergänglichen Violinkonzerte und prächtigen Duette für zwei Geigen.

In allem Glück raubte ihm der Tod 1834 die treue Lebensgefährtin, deren Platz nach zwei Jahren Marianne Pfeifer, die Tochter eines Kasseler Juristen, als zweite Gattin ausfüllte. Im vorgeschrittenen Lebensalter mußte der gefeierte Meister leider seiner Charakterfestigkeit und seines ernsten Kunstsinnes wegen mancherlei Kränkungen erdulden, die mit seiner widerrechtlichen Amtsenthebung 1857 endeten. Spohr starb zwei Jahre darauf am 22. Oktober 1859 im Kreise seiner Lieben zu Kassel.

Ein Wort Richard Wagners möge hier noch Platz finden: „Spohr war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst und seine schönste Erquickung quoll aus der Kraft seines Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit; was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen: dies war seine ihm oft nachgesagte Kälte und Schroffheit! Was ihm dagegen verständlich wurde, — und ein tiefes, feines Gefühl war dem Schöpfer der Jessonda wohl zuzutrauen, — das liebte und schützte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernst mit der Kunst! ... Ehre unserm Spohr! Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!"

Die besten Vertreter der Spohrschen Spielweise waren des Meisters Lieblingsschüler Jean Joseph Bott (1826—1895) und August Kömpel (1831—1891), der Erbe des kostbaren Instrumentes seines Lehrers. Der bekannteste Spohrschüler dagegen, Ferdinand David (1810—1873), verstand es, seines großen Lehrers breiten Ton und edlen, würdevollen Stil mit der zierlichen Noblesse der belgisch-französischen Schule zu verbinden. Von Davids vielen Schülern, die er am Leipziger Konservatorium unterrichtete, ist in erster Linie Aug. Emil Daniel Friedr. Victor Wilhelmj, 1845 in Usingen geboren und 1908 in London gestorben, als einer der glänzendsten Geiger der virtuosen Richtung zu nennen, sodann Henry Schradieck und der Holländer Johann Joseph Naret-Koning, Arno Franz Hilf und Engelbert Röntgen.

Von mindestens gleich weit reichendem Einfluß, wie die Lehre Louis Spohrs, ist Joseph Joachims pädagogische Tätigkeit gewesen und als vorbildliches Beispiel seine einzig dastehende, unvergleichliche Wiedergabe klassischer Werke. — Es mögen hier nur einige kurze Notizen über den Lebensgang des vielleicht größten Geigers aller Länder und Zeiten Platz finden; allen, die Ausführlicheres über den Violinmeister zu erfahren wünschen, sei A. Mosers schönes Lebensbild „Joseph Joachim“ — erschienen in dem Verlage der „deutschen Brahmsgesellschaft“ — angelegentlichst empfohlen.

Joseph Joachim, geboren am 28. Juni 1831 zu Kitsee in Ungarn, war der Sohn jüdischer Eltern. Er bekundete sehr frühzeitig ein ausgeprägtes musikalisches Talent und erhielt deshalb schon in zarter Jugend bei dem Konzertmeister Szervaczinski *) in Pest den ersten Geigenunterricht. Im Alter von acht Jahren kam er auf die Wiener Musikschule und studierte vom neunten bis zwölften Jahre unter Joseph Böhms *) vorzüglicher Leitung, so daß er bereits 1843 am 19. August als vollendeter Virtuos im Leipziger Gewandhaus auftreten konnte. Kein Geringerer als Mendelssohn begleitete seine Vorträge; er empfahl auch den unscheinbaren Knaben Moritz Hauptmann und Ferdinand David zu weiterer theoretischer Ausbildung. Am 19. Mai 1844 spielte der Dreizehnjährige in London und unter Mendelssohns Leitung am 27. Mai ebendort zum ersten Male öffentlich Beethovens Violinkonzert. Bis zum Oktober 1850 wirkte der jugendliche Künstler dann in Leipzig als Lehrer am Konservatorium und als zweiter Konzertmeister neben David. Auf Liszts Veranlassung siedelte er darauf nach Weimar über und bekleidete daselbst bis 1853 die Stelle des Hofkonzertmeisters; von dort wurde er in gleicher Eigenschaft nach Hannover berufen, wo er zum Konzertdirektor und königlichen Kammervirtuosen ernannt bis 1866 im Amte verblieb. Die Annexion Hannovers bewog ihn dann, sich von seiner amtlichen Tätigkeit zurückzuziehen. Im Herbst 1868 aber verlegte er seinen Wohnsitz nach Berlin und wurde 1869 nach der Gründung der königlichen Hochschule für Musik zu deren Direktor erwählt, als welcher er bis zu seinem am 15. August 1907 erfolgten Tode segensreich wirkte.

Joachims Spiel zeichnete sich durch vollständige Beherrschung aller technischen Mittel, durch Wärme und Ungezwungenheit des Ausdrucks, sowie durch überaus abgeklärten, wunderbar kraftvollen Ton aus.

Von des Meisters etwa dreihundert Schülern seien nur genannt Fritz Struß, Lehrer am Scharwenka-Konservatorium zu Berlin, Georg Hänflein, ehemals Konzertmeister in Hannover, Richard Barth in Hamburg, Waldemar

*) Porträts von Szervaczinski, Jos. Böhm und dem kleinen Jos. Joachim enthält das vortreffliche Werk von A. Moser.

5*

Meyer und Gustav Holländer in Berlin, Jenö Hubay in Pest und als vielleicht hervorragendster Karl Halíř, der als Professor des Violinspiels in Berlin wirkte und dort im Dezember 1909 starb.

Zu Joachims Nachfolger an der königlichen Hochschule für Musik in Berlin ist Henri Marteau, geboren am 31. März 1874 zu Reims, berufen, ein vorzüglicher Künstler, der Hubert Léonard (1819—1890) und Jules Auguste Garcin (1830 bis 1896) als Lehrer hatte.

Wie Joseph Joachim, war auch der vielgefeierte Heinrich Wilhelm Ernst ein Schüler Böhms, doch huldigte er mit ausgesprochener Vorliebe der virtuosen Richtung, und der Versuch, sich mit dem Vortrag klassischer Werke als guter Musiker einzuführen, ist ihm nie recht geglückt. Er wurde in Brünn 1814 geboren und starb nach langem Siechtum 1865 zu Nizza. Gleich ihm hat der Norweger Ole Bornemann Bull (1810—1880) auf weiten Reisen glänzenden Ruf erworben. „Sein vollgriffiges Spiel und die Sicherheit der linken Hand sind bewundernswürdig," schrieb Spohr 1838, „er opfert aber, wie Paganini, seinen Kunststücken zu viel Anderes des edlen Instrumentes. Sein Ton ist bei dem schwachen Bezug schlecht, und die A- und D-Saite kann er bei dem ganz flachen Stege nur in der unteren Lage und pp gebrauchen. Das gibt seinem Spiel, wenn er nicht seine Kunststücke loslassen kann, eine große Monotonie. . . . . Er spielt übrigens mit vielem Gefühl, doch nicht mit gebildetem Geschmack."

Auch der Belgier Charles de Bériot (1802—1870), der Gatte der Sängerin Marie Malibran-Garcia und Verfasser einer großen Zahl von ehemals viel gespielten Airs variés, Konzerten und Charakterstücken, und sein Schüler Henry Vieuxtemps, geboren 1820 in Verviers und gestorben 1881 zu Mustapha in Algier, fanden auf ausgedehnten Reisen infolge ihres eleganten und virtuosen Spieles verdiente Anerkennung. Beide wirkten außerdem nacheinander als Lehrer am Brüsseler Konservatorium. — Aber kaum ein Geiger der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat nur annähernd gleiche Erfolge gehabt, wie Pablo Martin Meliton Sarasate y Navascues, dessen zauberhaft schöner Ton und blendende Technik in Verbindung mit tadellos sicherer Intonation und stets vornehmer, geschmackvoller Vortragsweise überall höchste Bewunderung erregte und die Herzen der Hörer und besonders der Hörerinnen jung und alt im Fluge eroberte. Dieser zum Virtuosen prädestinierte begnadete Künstler, der nach Berichten seiner Mitschüler am Pariser Konservatorium weder in der Jugend, noch — nach Dr. O. Neitzels Mitteilung — im reifen Mannesalter viel zu üben nötig hatte, der trotz viermonatlicher ununterbrochener Ruhepause erst an dem Tage vor dem ersten der wiederbeginnenden Konzerte die Violine in die Hand nahm, um dann mit staunenswerter Vollendung die denkbar schwierigsten

Werke zu spielen, stand vielleicht mit solcher fast unmöglich scheinenden Befähigung einzig da. Schon als zehnjähriger Knabe konnte er, der Sohn eines Militärkapellmeisters in Pampelona, sich vor dem Madrider Hofe hören lassen. Ein Jahr später sollte er von seiner Mutter nach Paris zu Alard gebracht werden; die treue Führerin aber erkrankte in einem Grenzorte an der Cholera und starb. Des verlassenen Kindes nahmen sich mitleidige Bewohner des Städtchens an und sorgten dafür, daß es in freundlicher Begleitung das ersehnte Reiseziel erreichte. Der kleine Pablo ist dann von 1856—1859 Alards Schüler gewesen, und schon 1857 erhielt er den ersten Preis — eine Violine von Gand — bei der Jahresprüfung. In der Folge bereiste der junge Virtuos ganz Europa und Nordamerika, an jedem Orte mit Beifall und Ehren überhäuft, bis kurz vor seinem am 21. September 1908 in Biarritz erfolgten Tode. — Der durch Charaktereigenschaften, wie durch geigerische Begabung gleich sehr ausgezeichnete Künstler hinterließ außer den schon erwähnten zwei Stradivari-Geigen noch eine kostbare Vuillaume und die soeben genannte Gand, die er beide dem Sarasate-Museum in Pampelona vermachte. Außerdem bedachte er seine Vaterstadt mit ansehnlichen Stiftungen. Der dortigen Musikschule wurden die gesamte Notenbibliothek und 20 000 Francs zur Begründung eines Jahrespreises überwiesen; die Armen der Stadt erhielten 12 000 Francs, der Stadtgemeinde fielen außer den erwähnten Violinen das Klavier, die Juwelen und Orden des Künstlers zu. Seinem Kammerdiener setzte Sarasate 40 000 Francs, seiner Köchin 10 000 Francs aus. Des Virtuosen schöne Villa und 15 000 Francs erbte Fräulein Bertilla Goldschmidt, deren Vater des Geigers Geschäfte geführt hatte und deren Mutter Frau Berthe Marx-Goldschmidt in unzähligen Konzerten seine ebenbürtige Partnerin gewesen war. Den Rest seines Vermögens — zwei und eine halbe Million Francs — bestimmte Sarasate zu gleichen Teilen seinen beiden Schwestern.

Unter den vielen heutigen Geigern von wohlberechtigtem Ruf ist es in erster Linie Willy Burmester, der sich durch bis an die Grenzen des Menschenmöglichen gehende Technik, durch großen, gesangvollen Ton und geistvolle Wiedergabe klassischer Werke die uneingeschränkte Gunst der weitesten Kreise erobert hat. In dieser Beziehung ist der Künstler Sarasates Erbe. — Er ist am 16. März 1869 in Hamburg geboren und erhielt von seinem Vater, der, selbst Geiger, als Musiklehrer in der Hansestadt lebt, vom vierten bis vierzehnten Lebensjahre Unterricht. Nach kurzem Studium unter Joachim war er in strenger Selbstzucht ganz sein eigener Lehrer.

Nicht zu unterschätzende Rivalen Burmesters sind außer dem 1859 zu Lüttich geborenen Eugène Ysaye mit seiner meisterhaften Technik und dem bewundernswertesten Tone besonders Jan Kubelik, ein Schüler Sevčiks, sowie der Russe Mischa Elman und Fritz Kreisler.

Die Geige in Frauenhand.

Die Pflege der Hausmusik liegt seit Jahrhunderten hauptsächlich in den Händen der Frauen; ihnen gehörte die ehemals weit verbreitete und hochgeschätzte, jetzt leider fast vergessene Laute, sowie ihre bescheidene Verwandte, die Guitarre, und später das diese Instrumente verdrängende Klavier und die Harfe.

Aber eine so stattliche Reihe berühmter und von ihren Zeitgenossen vergötterter Violinspieler auch von Corelli bis zu dem hundert Jahre nach ihm geborenen Geigenmeister Viotti gezählt wird, — über Geigerinnen finden wir nur wenige Nachrichten. Das ist um so mehr auffallend, da doch die alten Musiker ihre schönsten und edelsten Melodien der Violine gegeben und gerade für die intime Musik im häuslichen Kreise eine schier unzählbare Menge wertvoller Geigen - Duette und -Sonaten mit Begleitung anderer Instrumente geschaffen haben, was gewiß nicht geschehen wäre, wenn die Violine — wie zuweilen angenommen wird — als wenig vornehm gegolten hätte. Wäre das der Fall gewesen, dann sähen wir wohl nicht auf alten Bildern selbst die lieben Engel zur Ehre Gottes den Bogen führen, wenn auch oft den Regeln der Kunst arg entgegen!

Es müssen also andere Gründe verursacht haben, daß verhältnismäßig selten Künstlerinnen mit diesem Instrumente in die Öffentlichkeit traten, zumal die erforderliche Befähigung, das musikalische Gehör, die physische Kraft und Geschicklichkeit dem weiblichen Geschlechte durchaus nicht vorenthalten sind.

Die Geduld aber, die unermüdliche Geduld, täglich stundenlang tonbildende langsame Skalen zu üben und jeden einzelnen Ton in bezug auf reine Intonation und Wohlklang gewissenhaft zu prüfen, die unverdrossene Ausdauer, die nötig ist, der linken Hand Sicherheit und dem rechten Arm Geschmeidigkeit und Stählung jedes Muskels anzuerziehen, ferner genügend oftmaliger und verständiger Unterricht, sowie der Besitz eines wirklich guten Instrumentes: alle diese unerläßlichen Bedingungen mögen in den häufigsten Fällen nicht erfüllt worden sein. Heute steht es ja kaum besser. Wenigstens betrachten viele — oder gar die Mehrzahl? — unserer jungen Dilettantinnen, wie liebenswürdig sie sonst auch sein mögen, das mit heller Begeisterung begonnene Violinstudium bald so sehr als Nebensache, daß der von dem Lehrer vorgeschriebenen Übungen stets erst in allerletzter Linie und zudem oft mit Unlust gedacht wird, wenn Sport, gesellschaftliche Pflichten und Vergnügungen, Lektüre und Spaziergänge noch ein klein bißchen Zeit übrig lassen. Ein klein bißchen Zeit reicht jedoch zu erfolgreichem Studium des schwierigen Geigenspiels nicht aus, und das Resultat war und ist dann jenes zauberische Spiel, „das Steine erweichen und Menschen rasend machen“ kann, ganz

besonders, wenn die gequälte Fiedel eine harte, rauhe Stimme hat; denn einer schäbigen „Schachtel“ kann auch ein Engel keine Himmelstöne entlocken. Der „Rest ist Schweigen“. Die Geige schläft ungestört unter ihrer fein gestickten Sammetdecke, und es bleibt, da es uns nach Schiller „leichter ankommt, die beleidigten Augen zu schließen, als die mißhandelten Ohren mit Baumwolle zu verstopfen“, diese große Generalpause in solchem Falle das Beste von der Musik.

Die wenigen Violinistinnen, die trotz aller zu überwindenden Schwierigkeiten in alter Zeit eine beachtenswerte Künstlerschaft erlangt haben, sind bald genannt; ihnen schließt sich aber eine stolze Korona vorzüglicher Virtuosinnen der Neuzeit an, die teils mehr als solche, die denkende Musikerinnen sind.

Die erste, von der uns berichtet wird, war Madame Tasca, die am 8. September 1750 in Paris „mit einem eigenen Konzerte in Vivaldis Manier“ auftrat, wie Brenet in seiner Schrift „Die Konzerte in Frankreich unter dem ancien régime“ von dieser Venetianerin kurz erwähnt. Nach ihr ließ sich ebendort in den Jahren 1773—78 Madame Gaultherot, frühere Mademoiselle Deschamps, mit Erfolg hören.

Eine andere Tochter Venedigs, die 1735 geborene Maddalèna Lombardini, des großen Tartini Schülerin, galt in ihrem Vaterlande — ein Beweis ihrer glänzenden Meisterschaft — als ebenbürtige Rivalin des über alles gefeierten Pietro Nardini. „Son violon est la lyre d'Orphée dans les mains d'une grâce“, schrieb ein galanter Rezensent nach ihrem ersten Auftreten in der französischen Hauptstadt, deren Musikfreunde ihr später noch einmal dankbare Ovationen anläßlich eines Doppelkonzertes darbrachten, das Maddalèna mit ihrem Gatten Louis di Sirmen, Kapellmeister an der Hauptkirche zu Bergamo, 1768 spielte. Im gleichen Jahre besuchte sie London und 1782 als Sängerin Dresden. Weitere Nachrichten über sie fehlen.

Regina Strinasacchi war jene bevorzugte Geigerin, mit der Mozart die für sie komponierte B-dur-Sonate in Wien vor Joseph II. zu Gehör brachte. Als der Kaiser die Partitur zu sehen wünschte, mußte der deutsche Tonsetzer gestehen, daß er außer der Violinstimme keine Note niedergeschrieben und deshalb den Klavierpart aus dem Gedächtnis vorgetragen habe. Mozarts Vater schreibt über dieses kunstfertige Mädchen: „Sie spielt keine Note ohne Empfindung . . . Ihr ganzes Herz und Seele ist bei der Melodie, die sie vorträgt, und ebenso schön ist ihr Ton und auch die Kraft des Tones.“ Regina Strinasacchi wurde 1764 in Ostiglia geboren und starb 1839 als Witwe des Herzoglich Gothaischen Konzertmeisters Schlick in Dresden. — Ihre Zeitgenossin war nach Gerber Vittoria dall' Occa, die 1788 in Mailand konzertierte.

Als „Geigerin, die unter allen Violinspielern um so mehr einzig dastand, weil ihr Spiel so männlich kraftvoll war,“ lobt

Reichardt Signora Parravicini, geboren 1769 zu Turin. „Sie übertraf an Fülle und Stärke des Tones und an mächtiger Bogenführung manchen sonst braven Violinisten.“ Die Künstlerin spielte in Paris, Berlin, Leipzig und Dresden mit immer gleichem Erfolge. Louis Spohr, der sie in Neapel hörte, gibt freilich in seiner Selbstbiographie ein recht abfälliges Urteil: „Ich bin es schon gewöhnt, mein Instrument von Frauenzimmern mißhandelt zu hören, so arg, wie von Mdme. Parravicini aber habe ich es noch nicht gehört. . . . Sie hat eine vorzügliche Violine von Stradivari und zieht im Gesange einen leidlichen Ton heraus, dies ist aber auch ihr ganzes Verdienst.“ Außerdem tadelt der deutsche Meister noch die Intonation der allerdings damals schon in vorgeschrittenen Jahren stehenden Italienerin. Später, im Jahre 1827, wurde übrigens trotzdem in München nochmals „die Kraft ihres Bogens“ bewundert. Mehr ist über diese Geigerin, der als Signorina Gandini in früher Jugend Pugnanis und Viottis Lehre zuteil geworden sein soll, nicht bekannt, nur noch, daß sie eine Zeitlang ihrer Kunst und ihrem Gatten untreu wurde, um einem Grafen Albergati zu folgen.

Nach dem plötzlichen Verschwinden des einem hellen Meteor gleichenden, alle Sterne zweiter und dritter Größe verdunkelnden Nicolò Paganini, als dessen einzige bedeutende Schülerin 1814 Caterina Calcagno genannt wird, erschien im Todesjahre dieses wunderbaren Mannes am musikalischen Kunsthimmel ein anmutiges Doppelgestirn: die Schwestern Teresa und Maria Milanollo aus Savigliano, deren kindlicher Liebreiz in Verbindung mit sauberem, korrektem Spiel ihnen allerorten die Herzen der Zuhörer im Fluge gewann. Teresa, die ältere, empfing die erste Unterweisung in der Heimat, darauf wurde sie in Paris Lafonts und nachher in Brüssel de Bériots Schülerin. Jedoch schon vorher betrat sie 1836 im Alter von neun Jahren das Konzertpodium als Solistin, und vier Jahre später ließ sie sich dann gemeinsam mit der von ihr geschulten achtjährigen Schwester, der lebhaften zarten Maria, öffentlich hören. Beide Kinder sollen besonders im Duettspielen Außerordentliches geleistet haben; sie ernteten Ruhm und Ehren in Italien, Frankreich, Deutschland und den Niederlanden. Leider trennte der unerbittliche Tod das begnadete Schwesternpaar schmerzlich früh — die arme kleine Maria starb 1848 in Paris an der Schwindsucht. Teresa setzte nach längerer Pause ihren Triumphzug fort, bis sie 1857 den nachmaligen General Théodore Parmentier ehelichte. Sie wohnte seitdem in Toulouse und zuletzt in Paris, nur noch selten und zwar allein im Dienste der Wohltätigkeit als Künstlerin hervortretend, und ist in Frankreichs Hauptstadt anfangs November 1904 aus dem Leben geschieden.

Wenige Wochen vor dem Ende des vorhin erwähnten Genueser Virtuosen Paganini wurde der musikalischen Welt gleichsam als Ersatz am 21. März 1840 Wilma Neruda ge-

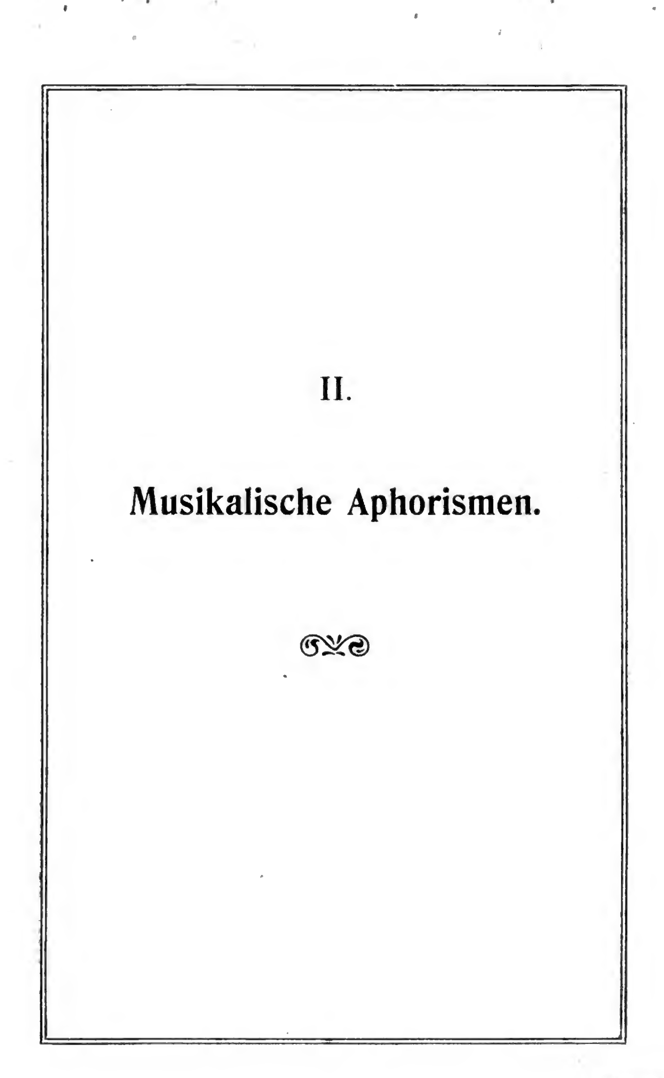
schenkt, die zweifellos bedeutendste Violinistin des 19. Jahrhunderts. Ihr Vater, ein trefflicher Musiker in Brünn, und der Wiener Geigenpädagog Leopold Jansa förderten die eminent begabte Kleine so, daß sie schon im sechsten Lebensjahre wagen durfte, in der österreichischen Hauptstadt neben ihrer Klavier spielenden Schwester Amalie sich einem erwartungsvollen Publikum vorzustellen. Und mit welch überraschendem Erfolg! Dann führte der Vater beide mit ihrem Bruder Franz, einem Violoncellisten, als Triospieler durch fast ganz Europa. Wilma, deren Ruf nunmehr längst fest begründet war, reichte 1864 in Stockholm dem Kapellmeister L. Normann die Hand als Gattin und wurde mit dem Titel einer Kammervirtuosin zur ersten Lehrerin an der dortigen Musikschule ernannt. Nach ihres Mannes Tode wählte sie London zum Wohnort und lebte daselbst allseitig hochgeehrt als des Pianisten Hallé Lebensgefährtin, bis sie schließlich nach Berlin übersiedelte.

Fast ebenso frühzeitig wie die Letztgenannte pflückte eines armen italienischen Musikers 1867 geborenes Töchterchen die ersten Lorbeeren: die siebenjährige Teresina Tua, die gefeierte Geigenfee. Eine reiche Russin gewährte dem zu stolzen Hoffnungen berechtigenden Kinde die Mittel für den Unterricht bei L. Massart in Paris. Die kleine Dame zeichnete sich durch Fleiß und Befähigung so sehr aus, daß ihr nicht allein bei den öffentlichen Prüfungen am „Conservatoire“ der erste Preis zuerkannt wurde, sondern sie durfte sich auch bald der vielvermögenden Protektion der Exkönigin Isabella und der Gemahlin des Präsidenten Mac Mahon erfreuen. Die Darbietungen der zwölfjährigen Teresina fanden in Frankreich, Spanien und Italien lebhafte Anerkennung, gleichfalls 1882 in Österreich und Deutschland. Das temperamentvolle Mägdelein überwand schon damals die größten technischen Schwierigkeiten mit erstaunlicher Leichtigkeit, wenn auch der Vortrag in getragenen Sätzen trotz des immer wohlklingenden Tones noch Wärme und tiefere Auffassung vermissen ließ. Heute trägt die Vielbewunderte den Namen einer Gräfin Verney della Valetta.

Durch poesievolle Wiedergabe klassischer Meisterwerke wurde Signorina Tua übrigens bei weitem von der Kanadierin Arma Senkrah (eigentlich Harkneß) übertroffen, unvergeßlich jedem, dem der geradezu berückende Ton dieser edlen Musikerin zu Herzen drang; dem mächtigen Zauber ihres Spieles vermochte sich niemand zu entziehen. Leider ging sie schon in der Blüte des Lebens kurz vor dem Christfeste 1900 in Weimar, wo sie verheiratet war, aus diesem Leben. Die von ihr benutzte herrliche Stradivari-Geige ist für den Preis von 23000 Mark durch den Händler Aug. Herrmann nach München in den Besitz der vor ihrer Verheiratung unter ihrem Mädchennamen Frieda Scotta bekannten jetzigen Frau v. Kaulbach gelangt.

Teresina Tua und Arma Senkrah waren die leuchtenden Vorbilder, denen eine schnell anwachsende Schar junger Verehrerinnen nachstrebte. Unter dieser großen Zahl war dann natürlich manche, die als Berufskünstlerin mit mehr oder weniger Glück die Konzertsäle der Großstädte betrat. Es seien nur die besten Namen erwähnt, vor allem Miß Shinner, die, wie Marie Soldat aus Graz und deren ungarische Quartettgenossin Agnes Tschetschulin, sich rühmen darf, zu Joseph Joachims hervorragendsten Schülerinnen zu zählen. Gleichen Ruf genießen die am Königlichen Konservatorium in Berlin lehrende Gabriele Wietrowetz und Miß Elsie Southgate, die in England mit Stolz gerühmt wird. Die ausgezeichnetste unter den jüngeren Violinistinnen ist aber wohl Kathleen Parlow, geboren 1891, eine Landsmännin Arma Senkrahs und Schülerin von Leopold Auer in Petersburg.

Allen Vorgenannten war freilich ohne Frage angeborene hohe Befähigung zu eigen. Ebenso gewiß aber unterstützte diese eiserner Fleiß; denn auch die Begabteste mag versichert sein, daß ohne ihn ihr Talent unentwickelt bleiben muß. Trotz des gründlichsten Unterrichtes, von dem A. B. Marx in seiner „Allgemeinen Musiklehre" sagt, er allein sei „ein wahrhaft fruchtbringender, ja, was noch mehr: auch der leichteste und wenigst zeitraubende", kann die Schülerin ohne unablässige Beschäftigung mit der Violine, ohne täglichen Umgang mit ihr nie selbst wahre Freude an der Königin der Instrumente haben und noch weniger anderen bereiten. Deshalb müssen die Kleinen — es ist ja viel verlangt — die Geige mehr lieben als die Puppe, und den Großen sei sie — „der" ist am Ende zuviel verlangt — die Herzallerliebste. Dann wird sich ihnen der Gegensatz zwischen Klavier und Violine offenbaren: das Tasteninstrument — so äußert sich Riehl — ist eine „schnell alternde Sache", die sich desto rascher verschlechtert, je mehr sie gebraucht wird; die Geige dagegen ist gewissermaßen ein Wesen, dem eine Seele innewohnt, deren immer schönere Entwickelung die mit den Jahren mehr und mehr abgeklärtere, weichere Stimme bekundet — ein dankbares Wesen, an dem die Spielerin eine um so treuere Freundin gewinnt, je hingebender und liebevoller sie sich bestrebt, ihr vertrauter zu werden. Von Jahr zu Jahr wird diese Freundin inniger singen, in glücklicher Stunde jubeln und jauchzen, im Leid klagen und weinen; sie kann alle Regungen des innersten Herzens wiedergeben, sie singt der Seele Hoffen, sie vermag zu trösten und zu beten; und „das", meint H. Heine, „kommt wohl daher, weil sie so ganz nahe an unsere Brust gedrückt, auch unser Herzklopfen vernimmt," die liebe Gefährtin durch das ganze Leben.



II.

Musikalische Aphorismen.

Die Violine.

Vier arme Saiten — es klingt wie Scherz —
Für alle Wunder des Schalles?
Hat doch der Mensch nur ein einzig Herz.
Und reicht doch hin für alles!

Franz Grillparzer.

*

Die G e i g e ist die mächtigste Zauberin in der Musikwelt.

F. Erckmann.

*

Die S a i t e n i n s t r u m e n t e sind das eigentliche Kulturvolk, die Hellenen des Orchesters, gegenüber den idyllischen Hirten- oder orientalischen Luxusvölkern der H o l z b l ä s e r, den kriegerischen Stämmen der Trompeten, Hörner und Posaunen und den Barbarenhorden der Ophikleiden, Bombardons, Schallbecken, Türkentrommeln.

A. W. Ambros.

*

Die V i o l i n e ist ein Instrument, welches fast menschliche Launen hat und mit der Stimmung des Spielers, sozusagen, in einem sympathetischen Rapport steht; das geringste Mißbehagen, die leiseste Gemütserschütterung, ein Gefühlshauch, findet hier einen unmittelbaren Widerhall, und das kommt wohl daher, weil die Violine, so ganz nahe an unsere Brust gedrückt, auch unser Herzklopfen vernimmt.

H. Heine.

*

Viva fui in sylvis; fui dura occisa securi;
Dum vixi, tacui; mortua dulce cano.

(Als ich lebte, war ich in dem Walde; mich fällte das harte Beil;
Als ich lebte, schwieg ich: gestorben singe ich süß.)

Alte Geigeninschrift.

*

Die V i o l i n e ist das Vollkommenste auf der Erde.

J. Gladstone.

Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst. E. Hanslick.

*

Die eigentliche Musik ist die Instrumentalmusik; und mag sie im Vergleich zum Worte undeutlich, unbestimmt sein, sie geht an Tiefe und Wärme, an Enthüllung des inneren Menschen unendlich über das Wort hinaus. L. Nohl.

* *
*

Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musika; der ist der Satan sehr feind, damit man viele Anfechtung und böse Gedanken vertreibt. Musika ist das beste Labsal der betrübten Menschen; sie ist eine Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht. M. Luther.

*

Musikam hab' ich allzeit lieb gehabt. Wer diese Kunst kann, der ist guter Art und zu allem geschickt. Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an.
M. Luther.

*

Musik allein hat nie das Herz betrogen,
Und viele tausend Herzen hoch erfreut.
Herzogin Helene von Orleans.

*

In allen düstern Stunden der Betrübnis ist die Musik ein sanfter Tröster, ein sympathisierender Freund für den Leidenden; sie verleiht der verzehrenden Angst des Herzens einen Ausdruck, der stumme Druck des Kummers findet Worte; sie träufelt Balsam in jedes wunde Herz. Georg V. von Hannover.

*

Damit die Seele sich verschöne, gab ihr der Himmel die Musik. Alter Spruch.

*

Musicae ignoratio Scripturae intellectum impedit. (Die Unkenntnis der Musik hindert das Verständnis der heiligen Schrift.)
St. Augustinus.

*

Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie. L. van Beethoven.

*

Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter;
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus. F. v. Schiller.

*

Die Musik erleuchtet, erhebt und formt die Seele.
Kaiser Wilhelm II.

*

Uroffenbarung nenn' ich Musik;
In keiner der Künste
Strömt der verschlossene Mensch
Also kristallen heraus.

G. Kinkel.

*

Wenn unsere edle Tonkunst trotz allem Unfuge, der mit ihr getrieben wird, nicht aufhört, erhebend und beseligend zu wirken, so beweist sie ihre tiefe und ewige Herrlichkeit.

F. v. Hiller.

*

Das unausprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.

A. Schopenhauer.

*

Die tiefsten, verborgensten Regungen darzustellen, ist ganz eigentlich die Aufgabe der Tonkunst. Sie hat das Material gefunden, welches die Tiefen der Seele unmittelbar zum Ausdrucke bringen kann. Dies ist die Hoheit, die Größe der Musik, dieser Kunst der Seele, worin sie von keiner anderen erreicht wird.

F. Brendel.

*

Durch die Musik lassen sich Ideen, Gefühle, historische Begebenheiten, Naturerscheinungen, Bilder, Szenen aus unserem täglichen Leben ebenso klar und deutlich wiedergeben, wie in irgend einer andern Sprache mit Worten: wir sind imstande, uns in ebenderselben Weise auszudrücken und uns andern verständlich zu machen.

Georg V. von Hannover.

*

Musik ist die größte Malerin von Seelenzuständen und die allerschlechteste für materielle Gegenstände.

A. W. Ambros.

*

Der Hauptendzweck der Musik ist die Nachahmung oder vielmehr Erregung der Leidenschaften.

W. Heinse.

*

Nicht die Musik hat den unbestimmten Sinn: sie sagt einem jeden dasselbe; sie spricht zum Menschen und sagt nur menschlich Gefühltes. Eine Mehrdeutigkeit kommt erst zum Vorschein, wenn jeder in seiner Weise den Gefühlseindruck, den er empfängt, in einen besonderen Gedanken fassen, wenn er das flüssige Wesen der Musik fixieren, das Unaussprechliche aussprechen will.

M. Hauptmann.

* * *

Musik ist der Schlüssel zum Herzen. J. G. Seume.

*

Der Weg des Ohres ist der gangbarste und nächste zu unserm Herzen — Musik hat den rauhen Eroberer Bagdads bezwungen, wo Mengs und Correggio alle Malerkraft vergebens erschöpft hätten. F. v. Schiller.

* *
*

Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
Den nicht der Einklang süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht
Und seine Lüste schwarz wie Erebus:
Trau' keinem solchen. Merk auf die Musik!
W. Shakespeare.

* *
*

Die Tonkunst hätte gar keine Berechtigung zu existieren, wenn man das, was sie ausspricht, ins klare Wort übersetzen oder in Öl malen könnte. F. v. Hiller.

*

Den Verfertiger eines Tonwerks „Tondichter“ zu heißen, ist nicht um ein Haar vernünftiger, als wenn ich einen Dichter „Wörtermusikant“ nennen wollte. F. Grillparzer.

*

Alle Tondichtung ist Menschenwerk, Produkt einer bestimmten Individualität, Zeit, Kultur, und darum stets durchzogen von Elementen schnellerer oder langsamerer Sterblichkeit.
E. Hanslick.

*

Das Kunstwerk, das nach den Bedürfnissen der Zeit konstruiert ist, verliert seine höhere Bedeutung und die Kunst sinkt herab zum niederen Handwerk. A. Reißmann.

* *
*

Die Komponisten, möchten sie sich stets daran erinnern, daß Programm oder Titel sich nur dann rechtfertigen lassen, wenn sie eine poetische Notwendigkeit, ein unlösbarer Teil des Ganzen und zu seinem Verständnis unentbehrlich sind.
F. Liszt.

*

Die Überschriften geben unserem Vorstellen und Fühlen eine Richtung, welche wir nur zu oft dem Charakter der Musik zuschreiben, eine Leichtgläubigkeit, gegen welche der Scherz einer Titelverwechselung nicht genug empfohlen werden kann. E. Hanslick.

*

Eine bloße Überschrift läßt dem Hörer noch immer den weitesten geistigen Spielraum — ein Programm macht ihn zum Sklaven, und mit diesem geistigen Zwange hört so ziemlich die geistige Freude auf. A. W. Ambros.

*

Überschriften sind als erster Fingerzeig wichtig, sie geben die Voraussetzungen zum Inhalte des Kunstwerkes; nur muß dies selber nachkommen. A. B. Marx.

*

Hält uns ein Komponist vor seiner Musik ein Programm entgegen, so sag' ich: „Vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein.“ R. Schumann.

*

Das Programm ist das Medium, welches die Musik dem Teil des Publikums, der aus Denk- und Tatmenschen besteht, zugänglicher und verständlicher machen wird. F. Liszt.

*

Das Programm bezweckt nichts anderes, als auf die geistigen Momente, welche den Komponisten zum Schaffen seines Werkes trieben, auf die Gedanken, welche er durch dasselbe zu verkörpern suchte, vorbereitend hinzudeuten.

F. Liszt.

* * *

Ein kleines Lied! Wie geht's nur an,
Daß man so lieb es haben kann?
Was liegt darin? Erzähle!

Es liegt darin ein wenig Klang,
Ein wenig Wohllaut und Gesang
Und eine ganze Seele.

M. v. Ebner-Eschenbach.

*

Die Vermählung von Rede und Ton ist die edelste Ehe, die je geschlossen worden. F. v. Hiller.

*

Sprich, und du bist mein Mitmensch,
Singe, und wir sind Brüder und Schwestern.

Th. G. v. Hippel.

*

Das rechte Lied, das treu die Strahlen
Der eignen Freude weiterträgt,
Das mit der Seele tiefsten Qualen
Auch andern Herzen Wunden schlägt:
Dies Lied kann der Verstand nicht geben,
Es muß empfunden sein, muß leben. J. Meyer.

* * *

Das Oratorium ist eine reine Kunstgattung, vom Ton- und Gebärdenstreit sowohl, als von der Oper gesondert. Sein Vorbild ist der reine griechische Chor, oder der Psalm und Hymnus. Ein viel in sich fassendes Vorbild. Hoch wie der Himmel der Phantasie, tief und breit und wellenreich wie das Meer der Empfindung, zugleich auch ein Land voll Täler und Höhen, voll Mondesberge und Mondesgrüfte, ist sie.

J. G. v. Herder.

*

Das Kunstwerk, welches allen Zeiten als das vollendetste gelten muß, ist das Drama, weil hierin die höchste und tiefste künstlerische Absicht sich am deutlichsten und allgemeinverständlichsten kundgeben kann. R. Wagner.

*

Ganz wie ein gesprochenes Drama oder ein reines Instrumentalwerk vermag eine Oper nie dazustehen. E. Hanslick.

*

Die Oper ist ein Irrtum, denn in diesem Kunstgenre ist ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht.

R. Wagner.

* *
*

Nur wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert. R. Schumann.

*

Such' es nie in der Fertigkeit, der sogenannten Bravour. Suche mit einer Komposition den Eindruck hervorzubringen, den der Komponist im Sinne hatte; was darüber ist, ist Zerrbild. R. Schumann.

*

Der Virtuos ist noch kein Künstler, trotzdem sich gerade diese Klasse mit Vorliebe so nennt, ja sogar glaubt, mit Ergreifung dieses Berufes eo ipso Künstler zu werden. Künstlerschaft ist kein Berufszweig, sondern eine ganz individuelle Eigenschaft. R. Wallaschek.

*

Wo der Geist fehlt, ist das Können Mechanik.

R. Wallaschek.

*

Die Virtuosität hat ihre große Berechtigung. Sie ist keineswegs ein Krebsschaden der Kunst, wie die Philister meinen, sie ist ein integrierender Teil derselben, und nur die Ausartung derselben kann der Tadel treffen, der häufig dagegen ausgesprochen ist. Durch die Leistung des Virtuosen wird das Konzert erst zur höchsten Spitze der Lebendigkeit erhoben. F. Brendel.

* *
*

Der Laie und Gefühlsmensch fragt gerne, ob eine Musik lustig sei oder traurig — der Musiker, ob sie gut sei oder schlecht. E. Hanslick.

*

Die Kritik ist etwas Wandelbares, sie geht hervor aus den Ansichten der Zeit, hat nur für diese ihre Bedeutung, und wenn sie nicht selbst kunstwertlicher Art ist, so geht sie mit ihrer Zeit zu Grabe. H. Heine.

*

Lob und Tadel gewinnen ihre Bedeutung erst durch den, der sie ausspricht. Das ist in der Musik ganz besonders zu beachten, weil hier jeder zum Urteilen sich berufen fühlt.
O. Klauwell.

* *
*

Haud ignarus in harmoniis aliquid inesse ad rem publicam conservandam utilitatis.

(Wohl weiß ich, daß der Musik etwas innewohnt, was förderlich ist, den Staat zu erhalten.) Plutarch.

* *
*

Musik allein ist die Weltsprache und braucht nicht übersetzt zu werden; da spricht Seele zu Seele. L. Auerbach.

III.

Die
in der Musik gebräuchlichsten
Fremdwörter
und Abkürzungen.

Die nachstehenden Kunstausdrücke sind bis auf wenige französische, bei denen die Aussprache angegeben ist, und einige lateinische der italienischen Sprache entnommen; es muß deshalb gesprochen werden:

c vor a, o, u und jedem Konsonanten (auch vor h) wie k,
c vor e und i wie tsche und tschi, jedoch
c vor ia, io und iu wie tscha, tscho und tschu,
cc vor e und i wie t-tsche und t-tschi,
g vor a, o, u und jedem Konsonanten (auch vor h) wie g im Deutschen,
g vor e und i wie dsche und dschi,
gg vor e und i wie d-dsche und d-dschi,
gli, glia und glio wie lji, lja und ljo,
gn vor Vokalen wie nj,
j wie im Deutschen,
s am Anfang eines Wortes oder nach einem Konsonanten wie ß,
s zwischen zwei Vokalen wie ein weiches s im Deutschen,
sce und sci wie sche und schi,
sche und schi wie ßke und ßki,
v wie w.
Doppelvokale werden immer getrennt gesprochen (assa-i) Die Betonung fällt auf die vorletzte Silbe, Ausnahmen sind durch einen Akzent (`) angegeben. Bei den auf issimo auslautenden Superlativen wird jedoch stets die drittletzte Silbe betont, z. B. pianìssimo.

A

A (Präposition) an, auf, bei, in, nach, mit, zu.

A battuta nach dem Takte, pünktlich.

Abbandono Hingebung, con a — mit Hingebung.

A bene placito nach Belieben.

Ab initio von Anfang.

A capella im Kirchenstile, Gesangsstück ohne Begleitung.

A capriccio nach Willkür in Zeitmaß und Vortrag.

Accelerando schneller werdend.

Accentato betont.

Adagio langsames Zeitmaß, Stück in langsamem Zeitmaß.

Adagietto kleines Stück in langsamem Zeitmaß.

Adagiosissimo äußerst langsam.

Ad libitum (lib. abgekürzt) nach Belieben.

Affettuosamente, affettuoso leidenschaftlich.
Afflitto, con afflizione wehmütig.
Affrettando, affrettoso eilend im Zeitmaß.
Agevole leicht, anmutig.
Agilita Leichtigkeit.
Agitato bewegt, unruhig.
Air (spr. ähr), **aria** Gesangsstück mit Instrumentalbegleitung.
Al, all' bis zu.
Al fine bis zum Ende.
Alla nach Art, z. B.:
Alla ballata in Balladenart.
Alla breve zwei Zweiteltakt.
Alla marcia marschartig.
Alla polacca im Polonaisenzeitmaß.
Alla russe in russischem Stile.
Alla siciliano in Art sizilianischer Volksweisen.
Alla stretta zusammengezogen.
Alla turca türkisch.
Alla zingara nach Zigeunerart, leidenschaftlich.
Allargando breit in der Tongebung.
Allegramente rasch, heiter.
Allegretto, allegrettino heiteres Stück, im Tempo zwischen Allegro und Moderato.
Allegrezza Munterkeit.
Allegrissimo sehr schnell und munter.
Allegro lebhaft, schnell.
„ **con brio** schnell, geräuschvoll.
„ **furioso** leidenschaftlich wild.
„ **giusto** schnell, geschmackvoll.
„ **maëstoso** hoheitsvoll, majestätisch, nicht zu schnell.
„ **ma non tanto** nicht zu schnell.
Allegro ma non troppo nicht zu schnell.
„ **moderato** mäßig schnell.
„ **risoluto** entschlossenes schnelles Zeitmaß.
Alto tiefe Frauenstimme.
Alta, z. B. 8va alta eine Oktave höher spielen, als geschrieben steht.
Al tempo im Zeitmaß.
Alternativo wechselweise; auch Bezeichnung für Trio in kleinen Stücken.
Amabile, amabilente, amarevole lieblich, einschmeichelnd.
Amarezza Betrübnis.
A mezza voce mit halber Stimme.
Amore Liebe.
Amorevole zart, lieblich.
Amoroso innig, zärtlich.
Ancora nochmals.
Andamento langsam fortschreitend; auch kurzer langsamer Satz, der zwei schnelle größere trennt.
Andante gehend; ruhiges Zeitmaß.
Andante cantabile gesangartiges Tonstück in ruhigem Zeitmaß.
Andantino kleines Andante, im Zeitmaß weniger langsam.
Anima Seele.
Animando, animato beseelt, belebt.
Animo Geist, Mut.
Animoso beherzt.
Anteludium Vorspiel.
Aperto offen.
A piacere nach Gefallen vorzutragen.
Appassionato leidenschaftlich.
Appoggiando getragen.
Appoggiatura Vorschlagsnote.
A punto d'arco an der Spitze des Bogens.
Arco Bogen (bei Streichinstrumenten).

Ardito kühn, beherzt.
Aria (siehe: air).
„ **di chiesa** Kirchenarie.
Arietta kleine Arie.
Arioso sangbar; Gesangsstück.
Armonico sanft, wohlklingend.
Arpeggio gebrochener Akkord, harfenartig.
Assai sehr, viel.
Assoluto frei, ungebunden.
A tempo (nach ritardando) im vorigen Zeitmaß.
Attacca ohne Pause weiterspielen.
Aubade (spr. obad') Ständchen.
Audace (spr. odaß') kühn.

B

Ballo Tanz, Tanzweise.
Basso continuo fortlaufender Baß.
Bellicoso kriegerisch.
Ben, bene gut.
Bis zweimal.
Bolero spanischer Tanz im $^3/_4$-Takt.
Bourrée (spr. burreh) französischer Tanz in schnellem $^2/_4$-Takt.
Brillante glänzend.
Brio Feuer, Frische.
Brioso feurig, geräuschvoll.
Burlando, burlesco possenhaft.

C

Cadena di trilli Trillerkette.
Cadenza, franz. cadence (spr. kadangß'), nach Belieben ausgeführte Verzierung in Läufen, Trillern usw. bestehend.
Calando sich beruhigend im Zeitmaß und in der Tonstärke.
Calmato beruhigt.
Calore Wärme.
Campanella Glöckchen.
Canon Regel; auch ein Tonstück, in dem von einer anderen oder mehreren Stimmen das Thema der ersten Schritt für Schritt nachgeahmt wird, während diese noch im Vortrage begriffen ist.
Cantabile gesangvoll.
Cantando singend.
Cantate Gesangsstück mit Instrumentalbegleitung.
Canto Gesang.
Cantus firmus fester Gesang (in der Fuge).
Canzone lyrischer Gesang.
Capriccio, caprice (spr. kaprieß') Musikstück, das keiner bestimmten Gattung angehört, launenhaft in Form und Inhalt.
Cavata, cavatina ruhiges, lyrisches Gesangsstück.
Celere geschwind.
Chaconne (spr. schakonn') alter italienischer Tanz in langsamem $^3/_4$-Takt aus kurzer Melodie mit Variationen und wiederkehrendem Baßmotiv bestehend.
Chiaro klar, hell.
Chromatisch in Halbtönen fortschreitend.
Ciaconna siehe: Chaconne.
Coda Schwanz (Fahne an den Achtelnoten); auch Anhang oder Schluß eines Stückes.
Col, coll', colla mit dem, mit der.
Col' arco mit dem Bogen.
Col legno mit der Bogenstange.
Come wie.
Comes der Gefährte (in der Fuge).
Commodo bequem, gemächlich.
Commoso aufgeregt.
Con mit.

Concerto größeres Tonstück für ein oder mehrere Instrumente mit Instrumentalbegleitung, meist aus drei Sätzen (Allegro, Andante oder Adagio und Rondo) bestehend.
Concertando, franz.: concertant (spr. kongßertan'g) konzertierend.
Concertino kleines Konzert.
Continuato, continuo fortfahrend.
Corda, franz.: corde Saite, also 1. corde = E-Saite, 2. corde = A-Saite, 3. corde = D-Saite, 4. corde = G-Saite.
Coup d'archet (spr. ku d'arscheh) Bogenstrich.
Courante (spr. kuran'gt'), corrente alter französischer Tanz in schnellem 3/4-Zeitmaß.
Crescendo wachsend, stärker werdend.

D

Da, dal, dalla von, von dem.
Da capo vom Anfang.
„ „ **al fine** vom Anfang bis zu der Bezeichnung fine (Ende).
„ „ **sin al segno, poi segue la coda** vom Anfang bis zum Zeichen (§), dann folgt der Schluß.
Debile, debilo matt, hinfällig.
Deciso entschieden.
Decisissimo sehr entschieden.
Decrescendo abnehmend in der Tonstärke.
Delicato, delicatamente feinsinnig.
Delicatezza Feinheit.
Determinato bestimmt, entschieden.
Diatonisch von Ton zu Ton fortschreitend.
Difficile (spr. diffißiel) schwer.
Dilettant Kunstfreund, Gegensatz von Berufsmusiker.
Diluendo verlöschend.
Diminuendo abnehmend in der Tonstärke.
Discreto mit Zurückhaltung.
Divertimento, franz.: divertissement (spr. diwertiß'mang) aus mehreren kurzen Sätzen bestehendes Unterhaltungsstück.
Divisi geteilt.
Dolce weich, süß.
Dolcissimo sehr zart und weich.
Dolente klagend.
Doloroso mit Schmerz.
Duetto Musik für zwei Instrumente.
Duettino kleines Duett.
Duo Musikstück für zwei Instrumente.
Duolo Schmerz.
Dux (lat.) Führer (in der Fuge).

E

Elegie Trauergesang.
Elegiaco wehmütig.
Ensemble (spr. angßangbl) das Zusammenspiel mehrerer Instrumente.
Espressivo ausdrucksvoll.
Espressione Ausdruck.
Etude (spr. etüde) Übungsstück.
Exécution (spr. egseküßiong) Ausführung.

F

Facile leicht.
Facilità Leichtigkeit.
Fantasia, franz.: fantaisie (spr. fangtäsi) Tonstück in freier Form.

Fastoso, fastosamente feierlich, prunkvoll.
Fermezza Festigkeit.
Feroce wild, ungestüm.
Festivo, festoso feierlich, heiter.
Fieramente, fiero trotzig, wild.
Finale Schlußsatz.
Fine Ende.
Fioritura Verzierung.
Flautando flötenartig.
Flebile traurig, klagend.
Flessibile geschmeidig.
Focoso, fuocoso lebhaft, feurig.
Forte stark, kräftig.
Fortissimo sehr stark.
Forza Kraft.
Forzando, sforzando, rinforzando besonders stark betont.
Forzato, sforzato stark im Tone.
Frescamente, fresco munter, frisch.
Fretta Eile.
Frettoso eilig.
Fuga (lat.), Fuge zwei- oder mehrstimmiges Tonstück, in dem ein Hauptsatz (das Thema) zuerst in einer Stimme auftritt, dann von einer zweiten, dritten usw. Stimme aufgenommen und nachahmend durchgeführt wird. Die Stimmen, die das Thema vorgetragen haben, führen ihre Melodie melodisch und harmonisch weiter, so daß sie zu dem Thema einen Gegensatz bilden, bis sich endlich alle Stimmen zu einem gemeinschaftlichen Schlusse hinneigen. — Die Fuge ist die kunstvollste Form der musikalischen Komposition.
Fuoco Feuer.
Fuocoso feurig.
Furioso wild, toll.

G

Gajamente, gajo fröhlich, munter.
Gentile, edel, anmutig.
Giga (lat.), gigue (spr. gig') veralteter französischer Tanz, meist in munterem $^6/_8$- oder $^{12}/_8$-Takt, stets mit einem Achtel-Auftakt beginnend.
Giocondo anmutig.
Giocoso, giojoso tändelnd, anmutig.
Gioviale vergnügt.
Giubiloso jubelnd.
Giusto angemessen.
Glissando gleitend.
Glissato, glissicato sanft gebunden, gleitend.
Gracioso reizend, anmutig.
Gracile schwach, zierlich.
Gradevole gefällig, anmutig.
Grandezza Würde, Erhabenheit.
Grandioso großartig.
Grave, gravemente ernst, schwer, in langsamem Zeitmaß.
Gravissimo sehr ernst.
Gravità Ernst, Würde.
Grottesco verzerrt, wunderlich.
Guerriero kriegerisch.
Gusto Geschmack.
Gustoso geschmackvoll.

H

Harpa Harfe.
Harpeggio harfenmäßig.

I

Imitando nachahmend.
Imitazione Nachahmung.
Impaziente ungeduldig.
Impetuosamente, impetuoso heftig, stürmisch.

Impromptu (spr. ängprongtü), improvisazione Stegreifstück.
Incalzando eindringlich.
Indeciso unbestimmt.
Indifferente gleichgiltig.
Ingegnoso geistreich.
Innocentamente, innocente unschuldig, ungekünstelt.
Inquieto unruhig.
Instante inständig.
Interludium Zwischenspiel.
Intermezzo kurze Zwischensätze in Instrumentalwerken, Zwischenakt.
Intimo innig.
Intimissimo sehr innig.
Intrada Einleitungssatz.
Intrepidamente, intrepido beherzt, unerschrocken.
Introduzione Vorspiel in Konzerten, Symphonien usw.
Invention, invenzione Erfindung, Name kleiner Tonstücke bei J. S. Bach und seinen Zeitgenossen.
Irato zornig, erregt.
Irresoluto unentschlossen.
Istesso der-, die-, dasselbe; l'istesso tempo dasselbe Zeitmaß.

L

Lagrimoso klagend, weinend.
Lamentabile klagend, jammernd.
Lamentoso, lamentevole klagend, jammernd.
Languendo, languente, languido schmachtend, schmelzend.
La prima volta das erste Mal.
Largamente breit, voll.
Larghetto etwas breit, langsam.
Larghissimo sehr langsam.
Largo langsam, breit.
La secunda volta das zweite Mal.
Legabile, legando gebunden.
Legato, ligato gebunden.
Legatissimo sehr gebunden.
Leggiero, leggermentente leicht, flüchtig.
Leggierezza Leichtigkeit.
Legno Holz (Bogenstange).
Lentando schleppend.
Lento langsam, Zeitmaß zwischen Andante und Adagio.
Lesso, lesto flüchtig.
Libitum (siehe: ad libitum).
Ligatura Bindung.
L'istesso tempo dasselbe Zeitmaß.

Loco (am Orte) bedeutet, daß Noten gespielt werden sollen, wie sie geschrieben stehen, nachdem sie vorher eine Oktave höher oder tiefer gespielt waren (8va alta oder 8va bassa).

Loure (spr. luhr') alter französischer Tanz in ernstem 3/4- oder 6/4-Takt.

Lugubre düster, betrübt.
Lusingando, lusingante schmeichelnd, kosend.

M

Ma aber (z. B. ma non troppo aber nicht zu sehr).
Madrigale Hirtenlied.
Maëstoso, maëstevole majestätisch, erhaben.
Maëstrevole meisterhaft.
Maëstro Meister.
Maggiore, majeur (spr. maschör) bedeutet, daß in einem in Moll stehenden Stücke die Dur-Tonart eintritt.

Main (spr. män'g), mano Hand.
Majeur (siehe: maggiore).
Malinconia Melancholie, Schwermut.
Malinconico schwermütig.

Mancando abnehmend, hinschwindend.
Manico Hals an der Violine.
Mano destra rechte Hand.
Mano sinistra linke Hand.
Marcato betont, hervorgehoben.
Marche (spr. marsch), marcia Marsch.
Martellando, martellato gehämmert.
Martelé (spr. marteleh) gehämmert.
Marziale kriegerisch.
Melancolico schwermütig.
Melodico, melodioso wohlklingend.
Même mouvement (spr. mähm muw'mang) dasselbe Zeitmaß.
Meno weniger.
Menuett, minuetto alter französischer Tanz in raschem 3/4-Takt; der Menuett bestand aus zwei achttaktigen Teilen, denen ein Trio (alternativo) folgte.
Merendo traurig.
Messa voce allmähliches Anschwellen und Abnehmen eines Tones; so < > bezeichnet.
Mesto, mestoso traurig, betrübt.
Metronom Taktmesser.
Mezza voce mit halber Stimme.
Mezzo (männlich), mezza (weiblich) halb.
Mezzoforte halbstark.
Mineur (spr. minör), minore bedeutet, daß in einem in Dur stehenden Stücke die Moll-Tonart eintritt.
Minuetto (siehe: Menuett).
Misterioso geheimnisvoll.
M. M. Mälzels Metronom.
Mobile beweglich.
Moderato mäßig, gemäßigt im Zeitmaß.
Molto, di molto sehr, viel.
Mordente (Mordent) Beißer, Pralltriller.
Morendo sterbend, verlöschend.
Mormoroso murmelnd.
Mosso bewegt, più mosso bewegter.
Motiv, motivo Grundgedanke.
Moto Zeitmaß, Bewegung.
Mouvement (spr. muw'mang) Zeitmaß.
Musette (spr. müsett') eine Art Dudelsack; auch Name eines für Dudelsack geschriebenen Tanzes in mäßig bewegtem 6/8-Takte.

N

Narrante erzählend.
Negligente nachlässig.
Netto sauber, rein.
Nobile edel, vornehm.
Nocturne (spr. noktürn), notturno Nachtmusik.
Notturno (siehe Nocturne).

O

Oeuvre (spr. öwr), opus (lat.) Werk.
Oeuvre posthume (spr. öwr postühm) nachgelassenes Werk.
Ondulé (spr. ongdüleh) bebend.
Opus (lat.) Werk.
Orgelpunkt ein zu einer Reihe von Harmonien anhaltender Baßgrundton.
Ossia oder.
Ostinato eigensinnig.
Ouverture (spr. uwertür'), overtura Einleitungsstück in Opern, Oratorien, Balletts usw.

P

Parlando, parlante redend, sprechend.
Parte Teil.
Partita, suite (spr. ßwit') größeres Tonstück, aus einer Anzahl kleinerer zusammengesetzt.
Partitur übersichtliche Zusammenstellung der verschiedenen Stimmen eines Tonstückes.
Passacaglia, passecaille (spr. paß'kaïch) ernster, französischer Tanz im $^3/_4$-Takt, der Ciaconna verwandt.
Passage (spr. passasch') Lauf, Gang.
Passionato leidenschaftlich.
Pastorale ländlich einfach, Hirtenlied.
Patetico, pathétique (spr. patetik) feierlich, erhaben.
Pavane, pava d'Espagna Pfauentanz, spanischer gravitätischer Tanz.
Perdendosi sich verlierend.
Pesante schwer, schleppend.
Phantasie (siehe: Fantasia).
Piacere (al piacere) nach Gefallen.
Piacevole gefällig.
Pianissimo sehr leise.
Piano leise.
Piano-forte erst schwach, dann stark.
Pietoso mitleidsvoll.
Più mehr.
Pizzicato mit dem Finger gerissen (bei Streichinstrumenten).
Placidamente, placido sanft, ruhig.
Pochetto ein wenig.
Pochissimo sehr wenig.
Poco etwas; poco a poco nach und nach.
Poi dann.
Polacca, alla polacca in der Art einer Polonaise.
Polka böhmischer Volkstanz in schnellem $^2/_4$-Takt.
Polonaise (spr. polonäse) polnischer Volkstanz in feierlichem $^3/_4$-Takt.
Pomposo festlich, feierlich.
Ponticello Steg; sul ponticello den Bogen dicht am Steg führen.
Portamento getragen, verbunden.
Portato getragen.
Poussé (spr. pusseh) gestoßen, Hinaufstrich.
Praeludium (lat.), preludio, prélude (spr. prelüd') Vorspiel, Einleitung.
Precipitando eilend.
Preghiera Gebet.
Prélude (siehe: Praeludium).
Pressante treibend, drängend.
Prestissimo äußerst schnell.
Presto schnell.
Prima vista auf den ersten Blick.
Prima volta beim ersten Male.
Pronunziato deutlich hervorgehoben.
Punta d'arco Bogenspitze.

Q

Quadrille (spr. kadrillj') französischer Tanz.
Quartetto, quatuor (lat.), (Quartett) für vier Stimmen geschriebenes Tonstück.
Quasi, fast, beinahe.
Quatuor (siehe: Quartetto).
Quieto ruhig, gelassen.
Quintetto (Quintett) Tonstück für fünf Stimmen.
Quodlibet (lat.) Musikstück, das aus Abschnitten verschiedener Tonstücke zusammengesetzt ist.

R

Rabbia Wut.
Rallentando im Zeitmaß langsamer werdend.
Rapidamente, rapido rasch, energisch.
Recitativo der Sprechgesang, zwischen leidenschaftlicher Deklamation und wirklichem Gesange liegende Vortragsweise.
Refrain (spr. refräng') vorgeschriebene Wiederholung des Schlusses eines Tonstückes oder Liedes.
Religioso fromm, feierlich.
Repetizione Wiederholung.
Replica Wiederholung; senza replica ohne Wiederholung.
Reprise Wiederholung eines Teiles in einem Tonstücke.
Requiem (lat.) musikalische Totenmesse.
Rêverie (spr. räw'ri) Träumerei.
Rigaudon (spr. rigodon'g) alter französischer Tanz in lebhaftem $^4/_4$-Takt.
Rinforzando, rinforzato verstärkt, besondere Betonung einer Note oder eines Taktes.
Risoluto entschlossen.
Risvegliato lebhaft, munter.
Ritardando, ritenuto zögernd, zurückhaltend im Zeitmaß.
Ritornello kürzerer oder längerer Satz als Vorspiel zu einer Arie oder einem Solo-Instrumentalstück.
Romanza, romance (spr. romangß') Lied, gesangartiges Tonstück.
Rondeau (spr. rongdo) letzter Satz in Sonaten und Konzerten, meist heitern Charakters.
Rondino kleines Rondo.
Rondo (siehe: Rondeau).
Rondoletto kleines Rondo.
Rubato geraubt.
Rustico ländlich, bäuerisch.

S

Saltato hüpfend, springend.
Sarabanda alter spanischer Tanz in langsamem $^3/_4$-Takte mit dem vollen Takte beginnend, besteht aus zwei acht- oder zwölftaktigen Wiederholungen.
Scala Tonleiter.
Scherzando, scherzoso scherzend, scherzhaft.
Scherzo Tonstück in schnellem Zeitmaß und von heiterem, übermütigem Charakter.
Scherzino kleines Scherzo.
Scioltamento, sciolto ungebunden, frei.
Scordatura Umstimmung, von der Normalstimmung abweichende Stimmung der Streichinstrumente.
Secco trocken.
Seconda volta beim zweiten Male.
Segno Zeichen; al oder dal segno vom Zeichen.
Segue es folgt; in gleicher Weise.
Semplice einfach.
Sempre immer.
Sensibile fein, zart empfunden.
Sentimentale gefühlvoll.
Senza ohne.
Serenata Abend- oder Nachtlied.
Sereno heiter, vergnügt.
Serio, serioso ernst, gemessen.
Sforzando, sforzato besondere Betonung einzelner Töne.
Siciliano sicilianische Hirtenweise, meist im $^6/_8$-Takt.

Simile ähnlich, in gleicher Weise.
Sin al fine bis zum Schlusse.
Sinistra die linke Hand.
Slentando, slentato verlöschend.
Slissato gleitend.
Smanioso rasend, tobend.
Smorzando nach und nach abnehmend.
Soave, soavemente sanft, lieblich.
Solenne feierlich.
Solo allein.
Sonante klingend.
Sonata (lat.), suonata Name reiner Instrumentalstücke, meist aus drei bis vier Sätzen verschiedenen Charakters bestehend: 1. Satz Allegro, 2. Satz Adagio, (dann zuweilen Scherzo), endlich Rondo.
Sonatine kleine Sonate.
Sonore volltönend.
Sons harmoniques (spr. ßong armonik) Harmonikatöne, flötenartige, Flageolettöne auf Streichinstrumenten.
Sordino, sourdine (spr. ßurdin') Dämpfer.
Sostenuto ausgehalten, getragen.
Spiccato deutlich getrennt.
Spirito Geist, Seele.
Spiritoso, spirituoso begeistert.
Staccato abgestoßen.
Stendando zögernd.
Stentato schleppend.
Strepitoso rauschend, lärmend.
Stretta in schnellem Zeitmaß ausgeführter Schlußsatz in größeren Tonstücken.
Stretto eilend.
Stringendo eilend, pressend.
Suave lieblich.
Subito schnell; volti subito wende schnell um.
Suite (siehe: Partita).
Sul auf, über; sulla tastiera über dem Griffbrette.
Suono Ton.
Synkope die Rückung des Akzentes, die Verkettung leichter Intervalle mit schweren zu e i n e m Taktgliede.
Symphonie großes, polyphones (d. h. mehrstimmiges) Tonstück für Orchester.

T

Tacet (lat.) man schweige.
Talon (spr. talong') Frosch; au talon (spr. o talong') am Frosch.
Tanto zu sehr; non tanto nicht zu sehr.
Tarantella neapolitan. Tanz in raschem $^6/_8$-Takt.
Tempestoso stürmisch.
Tempo Zeitmaß.
Teneramente zart,schmeichelnd.
Tenerezza Zartheit.
Tenuto getragen.
Tema Grundgedanke.
Thema Hauptsatz, Grundgedanke.
Tirez (spr. tireh) Herunterstrich.
Toccata Tonstück ohne bestimmte Form mit schnellen Läufen, gebrochenen Akkorden, Arpeggien usw. in freiem Tempo.
Tranquillo ruhig.
Tremolando zitternd.
Tremolo Bebung.
Trio Tonstück für drei Instrumente; in Tänzen und Märschen: der Nebensatz von sangbarem Charakter.
Troppo zu sehr.
Tumultuoso aufgeregt, lärmend.
Turca, alla turca in türkischer Art.
Tutti alle.

U

Unisono sämtliche Stimmen in gleicher Tonhöhe.
Un poco ein wenig.

V

Variation Umänderung.
Veloce, velocemente schnell.
Velocissimo äußerst schnell.
Vibrato zitternd, bebend.
Vièlle (spr. wiäl') Bauernleier, veraltetes Tasteninstrument.
Vigoroso männlich, kräftig.
Vivace lebendig, schnell.
Vivacissimo sehr lebhaft.
Vivo munter.
Voce die menschliche Stimme.
Volante fliegend, flüchtig.
Volti wende um.

Z

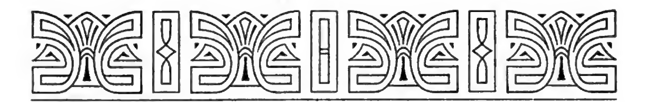
Zeffiroso säuselnd, duftig.
Zingaresca Zigeunerlied.
Zoppa lahm, stolpernd.

Gebräuchliche Abkürzungen.

accel. = accelerando.
Adgo., Ado. = Adagio.
ad lib. = ad libitum.
al f. = al fine.
Allo. = Allegro.
Allgtto. = Allegretto.
Andno. = Andantino.
Andte. = Andante.
Arc. = col arco.
Arpegg. = Arpeggio.
a t. = a tempo.
Cad. = Cadenz.
cal. = calando.
cresc. = crescendo.
D. C. = da Capo.
D. S. = dal Segno.
decresc. = decrescendo.
dim. = diminuendo.
div. = divisi.
dol. = dolce.
espress. = espressivo.
F. = forte.
ff. = fortissimo.
Flag. = Flageolet.
Fp. = fortepiano.
Largh. = Larghetto.
legg. = leggiero.
lusing. = lusingando.
M. M. = Mälzels Metronom.
m. d. = main droite, mano destra.
m. g. = main gauche.
mp. = mezzo piano.
m. s. = mano sinistra.
mf. = mezzo forte.
Modto. = Moderato.
mor. = morendo.
Oeuv. = Oeuvre (Opus).
Op. = Opus.
p. = piano.
perd. = perdendosi.
pizz. = pizzicato.
pp. = pianissimo.
rall. = rallentando.
Recit. = Recitativo.
rf., rfz. = rinforzando.
rit. = ritardando.
riten. = ritenuto.
scherz. = scherzando.
sfz. = sforzando.
smorz. = smorzando.
sost. = sostenuto.
s. t. = senza tempo.
stacc. = staccato.
string. = stringendo.
ten. = tenuto.
tr. = trillo (Triller).
Var. = Variation.
V. s., v. s. = volti subito.
Ima = zum ersten Mal.
IIda = zum zweiten Mal.
8va = Octave.

IV.

Führer
durch die Violinliteratur.



Vorbemerkung.

Die Zahl der für die Violine geschriebenen Kompositionen jeder Art ist eine ungeheuer große, und sie wächst von Jahr zu Jahr. Damit nun dieser „Führer" nicht allzu umfangreich und doch aber zuverlässig wird, damit er keinem anderen nachsteht und deshalb Freunde gewinnt, und außerdem um des peinlichen Tadelns enthoben zu sein, — aus allen diesen Gründen sind in ihm nur altbewährte und neuere Werke aufgenommen, die instruktiven und musikalischen Wert haben, die also eines empfehlenden Begleitwortes nicht bedürfen. Kurze Bemerkungen geben dem Suchenden aber einige Fingerzeige; außerdem sind Tonstücke, die besonders die Technik der linken Hand fördern, durch einen Stern * gekennzeichnet; ein Kreuz † bedeutet, daß die mit ihm versehenen Werke hauptsächlich für die Tonbildung wertvoll sind. Auf den Charakter der Kompositionen ist teils von dem Titel, teils von der Gruppe, der sie eingereiht sind, zu schließen. Ein Doppelstern ** gilt als besondere Empfehlung.

Die Einteilung in fünfzehn Schwierigkeitsgrade ist in folgender Weise geschehen:

Die 1. Stufe umfaßt die allerleichtesten Stücke in der ersten Lage; Stufe 2 und 3 sind gleichfalls der ersten Lage, jedoch weniger leichten und verhältnismäßig schwierigen Kompositionen eingeräumt. Die dritte Lage beginnt leicht in der 4. Stufe, mittelschwere und verhältnismäßig schwere Werke mit Anwendung der ersten und dritten Lage sind in die 5. Stufe eingereiht, und solche mit sehr bequemer und vorübergehender Benutzung der fünften Lage enthält die 6. Stufe, jedoch ist das etwaige Überschreiten der dritten Position eigens bemerkt. Die 7. Stufe umfaßt leichte, die 8. schwierigere und die

9. schwere Stücke in den ersten fünf Lagen; ganz leichte Übergänge in die sechste sind bei Stufe 8, in höhere Lagen bei Stufe 9 ausdrücklich bemerkt. Kompositionen in den höheren Positionen und von gesteigerter Schwierigkeit befinden sich in den nächsten Stufen, so daß in der 12. schon schwere Werke in bezug auf Finger- und Bogentechnik zu suchen sind; die letzten Stufen enthalten schließlich in jeder Hinsicht ganz schwierige Tonstücke. —

Herzlicher Dank für die liebenswürdige Übersendung ihrer einschlägigen Werke sei schließlich an dieser Stelle nochmals folgenden Verlagshandlungen ausgesprochen: J. André, Augener & Co., F. Bard & Bruder, J. Bauer, A. Böhm & Sohn, Bosworth & Co., Carisch & Jänichen, C. A. Challier, A. Cranz, R. Forberg, J. Hainauer, W. Hansen, Heinrichshofen, M. Hesse, O. Junne, C. F. Kahnt, H. Litolff, L. Oertel, Raabe & Plothow, D. Rahter, Schlesinger, A. P. Schmidt, Fr. Schuberth jr. und Chr. F. Vieweg.



Schulen.

David, F. Violinschule. Neue Ausgabe von M. Dello. 2 Bände, 1,50 M. und 2 M. (Coll. Litolff No. 2338a und b).

Vorzüglich. Band 1 geht nicht über die erste Lage hinaus; Band 2 enthält Lagenstudien, Arpeggien, Doppelgriffübungen usw. in reichem Maße.

Eberhardt, G. Op. 100. Violinkursus. Heft 1 für Anfänger. 1,50 M. — Heft 2 für Fortgeschrittene. 2 M. (Heinrichshofens Verlag.)

Das zweite Heft enthält gute Lagenstudien, die als Vorübungen zu Kreutzers Etüden nützlich zu verwenden sind.

— Violinschule. Sekunden-System für den Anfangsunterricht. 2 Teile je 3 M. (R. Kahnt.)

Der erste Teil bringt nach den Vorübungen auf den leeren Saiten reichlich Griffübungen mit dem Ganzton von der leeren Saite zum 1. Finger, dann mit dem Ganzton von dem 1. zum 2. Finger, mit dem Halbton vom 2. zum 3. Finger, und zwar auf allen Saiten. Diese Übungen, die sichere Intonation fördern, schreiten progressiv für alle Finger weiter und werden unterbrochen von niedlichen Melodien mit Klavierbegleitung.

2. Teil: Ungleiche Fingerhaltung.

Henning-Kroß. Violinschule. 3 Bände, 1,50 M., 1 M. und 1,50 M. Komplett 3 M. (Edit. Bosworth No. 117 [kpltt.], einzeln No. 118, 119 und 120.)

Reichhaltige Schule, besonders für größere Schüler zu empfehlen, die vor ernsten Studien nicht zurückschrecken.

Herrmann, G. Theoretisch-praktische Elementar-Violinschule. 6 Bände je 1 M., kpltt. 5 M. (J. Bauer.)

Das Werk eignet sich für sehr junge Anfänger; es enthält alle unerläßlichen technischen und theoretischen Elemente. In dem letzten Hefte werden erst die Lagen behandelt.

Hohmann-Sitt. Violinschule. 5 Bände je 1 M., kpltt. 3 M. (Edit. Bosworth No. 123—127 oder kpltt. No. 57.)

Der erste Teil — folgerichtig und langsam fortschreitend — enthält nur Übungen in der ersten Lage, den zweiten Teil füllen Bogenstudien. Der Name des Bearbeiters bürgt für die Vortrefflichkeit des Werkes.

Hohmann-Zanger. Violinschule. 5 Bände je 1 M. (Coll. Litolff No. 2162a bis d.)

Gleichfalls musterhafte Ausgabe.

Hoya, A. v. d. Die Grundlage der Technik des Violinspiels. 2. Teil. 1. Abteilung. Theoretisch-praktische Elementarlehre. 5 M. (M. Hesse.)

Für ernste Schüler empfehlenswert.

Kaulich, J. Op. 207. Theoretisch-praktische Violinschule. 2 M. (Edit. Bosworth.)

Sehr knapp gefaßt, besonders in bezug auf das Lagenspiel; als Leitfaden gut zu gebrauchen.

Kayser, H. E. Op. 37. Der erste Lehrmeister. 6 Hefte je 1,20 M. (A. Cranz.)

Gründlich. Von dem 2. bis 6. Hefte ist für den Lehrer eine für sich gedruckte Begleitungsstimme — meist in Doppelgriffen — beigelegt. Das ganze Werk behandelt die erste Lage.

— Op. 32. Neueste Methode des Violinspiels. 1. Teil 3 M., 2. Teil 3,25 M., 3. Teil 3,50 M. (A. Cranz.)

Mazas, F. Violinschule. 2,50 M. (Coll. Litolff No. 2064.)

Neu bearbeitet und ergänzt von A. Blumenstengel.

Pierl, J. Geigenfibel. 3 Hefte, 2 M., 2,50 M. und 3 M. (F. Schuberth jr.)

Selbst im frühesten Alter zu verwenden, weil sehr leicht und langsam vorwärtsgehend und zwar nur in der ersten Lage.

Ries, H. Violinschule. 1. Teil. 5 Hefte je 2 M., kpltt. 8 M. (F. Hofmeister.)

Der erste Teil enthält nur Übungen in der ersten Lage; das erste Heft des zweiten Teiles lehrt die zweite und dritte, das zweite Heft die höheren Lagen.

Scholz, R. Op. 21. Die praktischen Anfangsgründe des Violinspiels. 2 Hefte je 1,50 M. (L. Oertel.)

Langsam fortschreitende Schule der ersten Lage für ganz junge Anfänger.

— Op. 23. Schule des Flageoletspiels. 3 M. (L. Oertel.)

Dieses vorzügliche Werk ist nach Rodes oder Gaviniés Capricen zu studieren.

Ševčik, O. Op. 6. Violinschule für Anfänger. 7 Hefte je 1 M., in 2 Bänden je 3 M., kpltt. gebunden 8 M. (Bosworth & Co.)

Ein Meisterwerk allerersten Ranges. Auf dem Halbtonsystem aufgebaut, ist diese Anfängerschule die am leichtesten faßliche aller und dabei von einer bewunderungswürdigen Gründlichkeit. In dem 6. Hefte beginnen die Lagenstudien. — Für kleine Anfänger ist besonders zu empfehlen:

Der kleine Ševčik. Elementar-Violinschule unter genauer Einhaltung der Prinzipien und mit Benutzung des Stoffes der großen Ševčik-Methode in kurzer und einfacher Form, mit neuen Vortragsstücken, Etüden usw. zusammengestellt und bearbeitet von Fritz Meyer. 2,50 M. (Bosworth & Co.)

— Op. 7. Trillervorstudien und Ausbildung des Fingeranschlages. 2 Hefte je 3,50 M. (Bosworth & Co.)

Das erste Heft enthält betreffende Übungen in der ersten, das zweite Heft in der zweiten bis sechsten Lage in reicher Menge und vortrefflicher Fassung.

— Op. 8. Lagenwechsel- und Tonleiter-Vorstudien. 3 M. (Bosworth & Co.)

Gleichfalls eine unübertroffene pädagogische Arbeit.

Ševčik, O. Op. 9. Doppelgriff-Vorstudien in Terzen, Sexten, Oktaven und Decimen. 3 M. (Bosworth & Co.)

Den vorigen Werken gleichwertig.

— Op. 1. Schule der Violintechnik in vier Teilen. 1. und 4. Teil je 5 M., 2. Teil 6 M., 3. Teil 4 M. (Bosworth & Co.)

Dieses Werk dient der Ausbildung der linken Hand. Der erste Teil enthält die denkbar besten Übungen in der ersten Lage, selbst doppelgriffige; der zweite Teil behandelt die Lagen und besteht aus einer ungewöhnlich großen Anzahl fördernder Exercitien. Der dritte Teil: Lagenwechsel, der vierte: Doppelgriffe bis zu höchster Schwierigkeitsstufe.

— Op. 2. 4000 systematisch fortschreitende Bogenstrichübungen. 1. Teil 2 M.

Vorübungen, rhythmische Übungen und Einteilung des Bogens. Stricharten mit liegendem und springendem Bogen. Weichheit des Tones. Gehaltene Töne und Zurückhalten des Bogens.

2. Teil 1,50 M. Entwickelung der Biegsamkeit des Handgelenkes.

3. Teil 1,50 M. Entwickelung der Kraft des Handgelenkes. (Bosworth & Co.)

— Op. 3. 40 leichte Variationen für Violine allein. 2 M. (Bosworth & Co.)

Sämtliche Variationen in der ersten Lage. Dieses Werk allein ist schon eine Schule der Bogentechnik.

O. Ševčiks Arbeiten sind von J. Joachim, Hans Sitt, Henry Marteau, Karl Prill und anderen berühmten Pädagogen als die besten vorhandenen Unterrichtswerke warm empfohlen. — Einen Lehrplan zum Studium von Ševčiks Violinmethode und ein Heft ausgewählter Probebeispiele liefert der Verlag kostenfrei.

Singer, E. und Seifriz. Große theoretisch-praktische Violinschule. 1. Band in 2 Hälften je 7 M. — 2. Band in 2 Hälften je 8 M. (Cotta.)

Nur für strebsame und energische Schüler.

Spohr, L. Violinschule für den praktischen Unterricht neu bearbeitet und ergänzt von A. Blumenstengel. 3 M. (Coll. Litolff No. 1923.)

Straub, C. G. Kurze Anleitung zum Violinspielen. 2 M. (Edit. Bosworth No. 95.)

Sehr kurz gefaßt. Das Wertvolle an dieser Schule sind 40 kleine Duette für zwei Violinen, die so leicht wie möglich beginnen und gut klingen.

Tottmann, A. Op. 46 und 47. Die ersten Elemente des Violinspiels. 3 M. (H. Beyer & Söhne.)

Ein schönes, empfehlenswertes Werk.

Vallent, M. Reform-Violinschule. 3 M. (F. Bárd & Bruder.)

Für kleine Schüler sehr gut. Der eigentlichen Schule folgen zwölf kurze Duette für zwei Violinen von Derkum und die bekannten sechs größeren von Gebauer, die die 1. Lage nicht überschreiten.

Venzl, J. Neue Violinschule. 4 M. In zwei Teilen 2 M. und 3 M. (L. Oertel.)

Umfangreiches, ganz vortreffliches Werk, nur in der ersten Lage.

— Vollständige Schule des Lagenspiels. (Siehe Etüden mit Begleitung einer zweiten Violine.)

Zimmer, F. Der Geigenlehrer. 3 M. (Chr. F. Vieweg.)

Zum Selbstunterricht geordnete Auswahl von Übungsstücken.

Etüden für eine Violine allein.

I. bis III. Stufe.

Althaus, B. Op. 65. Legato- und Staccato-Übungen. 3 M. (A. P. Schmidt.)

Daraus die ersten siebzehn Etüden, die ganz vortrefflich sind; besonders das Staccato wird gründlich behandelt.

Blumenstengel, A. Läufer- und Akkordübungen. 1. Heft. 1 M. (Coll. Litolff No. 1467.)

In langsamem Tempo mit guten Schülern allenfalls schon hier zu beginnen.

Bohm, C. Op. 367. Vierzig leichte und fördernde Etüden. 2 Hefte je 2 M. (A. P. Schmidt.)

Sehr leicht beginnend. Angenehm zu üben, deshalb für energielose Schüler besonders zu empfehlen.

Campagnoli, B. Sechsunddreißig Etüden. Bearb. von E. Kroß. 2 M. (Edit. Bosworth No. 247.)

Bis zur 15. Etüde. Die ersten zehn Übungen sind sehr leicht für den Anfangsunterricht und teils mit begleitender zweiter Stimme versehen.

Eichhorn, M. Tonleiter- und Akkord-Studien. Heft 1. (Erste Lage.) 2 M. (Raabe & Plothow.)

Mit diesem geschickt entworfenen Werke kann schon sehr frühe begonnen werden.

Heim, E. Gradus ad Parnassum. 1. Heft. 1 M. (Edit. Augener 5481.)

Elementaretüden in den leichtesten Dur-Tonarten. Heft 2 und 3 (je 1 M.) enthalten schwierigere Etüden in Dur und Moll, leichte Doppelgriffe, enharmonische Verwechselungen und Übungen in der halben und zuletzt in der zweiten Lage.

Hermann, F. Op. 29. Sechsunddreißig Etüden. 1. Heft. 2 M. (A. P. Schmidt.)

Enthält zwölf Etüden in der ersten Lage. Die ersten Übungen dieses Heftes haben etwa den Schwierigkeitsgrad von Pleyels Op. 8 No. 5 und 6.

Hofmann, R. Op. 123. Fünfundzwanzig Etüden. 2 M. (O. Junne.)

Ausgezeichnetes, angenehmes und reichhaltiges Studienwerk, das etwa nach Pleyels Op. 8 No. 2 begonnen werden kann.

— Op. 129. Elementar-Studien. 2 Hefte je 2 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Heft 1: Diatonische und chromatische Studien. Heft 2: Akkordische Studien in allen Tonarten.

Zum Gebrauch im ersten und zweiten Unterrichtsjahre sehr zu empfehlen.

Hoya, A. von der. Grundlegende Doppelgriffstudien. 3 M. (Ch. F. Vieweg.)

Eine gründliche Arbeit, deren Benutzung — allerdings nicht ersten Anfängern — sehr anzuraten ist.

Kayser, H. E. Op. 20. Sechsunddreißig Etüden. 3 Hefte je 2,30 M. In neuer Ausgabe von C. Nowotny jedes Heft 1,80 M. Kompl. 5 M. (Edit. Cranz No. 3 bis 5 für die neue Einzelausgabe, No. 174 für die Gesamtausgabe.)

In der ganzen Geigerwelt als bewährtes Studienwerk bekannt. Hierher gehört das erste Heft.

— Op. 44. Fünfzig kurze Übungen zur raschen Entwickelung talentvoller Schüler. 1. Heft. 1,50 M. (A. Cranz.)

****Kroß, E.** Gradus ad Parnassum. 3 Hefte je 2 M. (Edit. Bosworth No. 59—61.)

Vorzügliche Tonleiter-Übungen, gebrochene Akkorde, Lagenstudien. Hier kann mit dem ersten Hefte begonnen werden. Sehr zu empfehlen.

— Etüden-Album. 3 Hefte je 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 252 I bis III.)

Die treffliche Sammlung enthält im ersten Hefte Etüden von Spohr, Campagnoli, L. Mozart, Rolla, Moralt, Mazas, Corelli, Rolla, Kreutzer, Fiorillo und Rode. Beginnend auf der ersten Stufe, bis etwa zur 7. oder 8. führend.

Scholz, R. Op. 14. Meisterschafts-System. 1. Heft. 2 M. (L. Oertel.)

Technische Studien in der ersten Lage. Tonleitern, gebrochene Akkorde, Doppelgriffe.

— System der Fingertechnik. 1,50 M. (L. Oertel.)

Technische Übungen in allen Lagen, von denen die ersten schon sehr frühzeitig in Benutzung genommen werden können, während die fortschreitend schwieriger werdenden zur Erlangung und Erhaltung solider Technik dienen.

Sitt, H. Op. 92. Technische Studien. Heft 1: Übungen in der ersten Lage. 2 M.

Kurze Fingerübungen mit längeren Etüden abwechselnd.

Heft 3: Doppelgriffe. Terzen, Sexten und Oktaven. 2 M. (O. Forberg.)

In der 3. Stufe beginnend, fortschreitend bis zur 10. Stufe.

IV. bis VI. Stufe.

Blumenstengel, A. Läufer- und Akkordübungen. 2. Heft. 1 M. (Coll. Litolff No. 1468.)

Böhmer, C. Op. 59. Zwölf Etüden als Vorstudien für den Triller. 2 M. (Heinrichshofens Verlag.)

Meist in der ersten, zuweilen in der zweiten und dritten Lage. Mit pädagogischem Geschick gearbeitet.

Hermann, F. Op. 29. Sechsunddreißig Etüden. 2. Heft. 2 M. (A. P. Schmidt.)

Zwölf Etüden für den Wechsel zwischen der ersten und dritten Lage in mannigfaltigen rhythmischen Veränderungen.

Hofmann, R. Op. 124. Fünfundzwanzig Etüden. 2,50 M. (O. Junne.)

Für den Wechsel zwischen der ersten und dritten Lage; die letzten sieben Etüden in leichten Doppelgriffen. Pädagogisch wertvoll.

Kayser, H. E. Op. 20. Sechsunddreißig Etüden. 2. Heft. 2,30 M. Neuausgabe von C. Nowotny 1,80 M. (Edit. Cranz No. 4.)

Zwölf Etüden in der ersten und dritten (Neuausgabe in der ersten bis dritten) Lage.

— Op. 44. Fünfzig kurze Übungen zur raschen Entwickelung talentvoller Schüler. 2. Heft. 1,50 M. (A. Cranz.)

Kurz und gut. Stufe 4 bis 9.

****Schneider, G.** Op. 12. Schule der Finger- und Bogenfertigkeit. 5 Hefte je 2 M. (Edit. Cranz No. 187—191.)

Heft 1: Tonleiterstudien. Heft 2: Finger- und Bogenübungen. Heft 3: Akkorde. Heft 4: Terzen und Sexten. Heft 5: Oktaven und Decimen.

Hier beginnend, fortschreitend bis zu höchster Schwierigkeitsstufe.

Scholz, R. Op. 6. Schule der Geläufigkeit. 30 Etüden. 1. Heft. 1 M. (L. Oertel.)

Im Wechsel zwischen den ersten drei Lagen. Scharfsinnige, nutzbringende Arbeit eines bekannten Pädagogen.

— Op. 22. Das Studium der Lagen. 1. Heft. 2 M. (L. Oertel.)

Zur sicheren Erlernung der zweiten und dritten Lage zu empfehlen.

— Op. 14. Meisterschafts-System. 2. Heft. 2 M. (L. Oertel.)

Technische Studien verschiedenster Art in den ersten drei Lagen.

VII. bis IX. Stufe.

Abel, L. Op. 11. Gebrochene Akkorde und Arpeggien in allen Tonarten. 4 M. (O. Forberg.)

Althaus, B. Op. 65. Legato- und Staccato-Übungen. 3 M. (A. P. Schmidt.)

Die Etüden 18—28 sind als Spezialstudien neben anderen Etüdenwerken und notwendigen Lagenübungen mit Nutzen zu gebrauchen. Die letzten Nummern von 29—42 bringen Tonleitern und gebrochene Akkorde durch zwei Oktaven, Terzen, Fingerübungen auf der G-Saite, Springbogen, Tremolo und Oktaven.

****Blumenstengel, A.** Op. 33. Vierundzwanzig Etüden. 2 M. (Coll. Litolff No. 1568.)

Als Vorbereitung auf Kreutzers Etüden, denen sie an Schwierigkeit übrigens wenig nachstehen. Dieses Werk eines hervorragenden Violin-Pädagogen kann nicht genug empfohlen werden.

Campagnoli, B. Sechsunddreißig Etüden. Bearb. von E. Kroß. 2 M. (Edit. Bosworth No. 247.)

Von der sechzehnten Etüde beginnend. Jedoch sind diese Studien — an und für sich vortrefflich — nicht der Reihe nach zu nehmen, da sie sehr verschiedenen Schwierigkeitsgraden angehören. Am besten und mit Nutzen neben anderen Übungen zu gebrauchen.

Eichhorn, M. Tonleiter- u. Akkord-Studien. 2. Heft. 2 M. (Raabe & Plothow.)

Daraus die Übungen „bis zur dritten Lage und darüber", darnach „in Terzen" und „Tonleitern durch drei Oktaven".

Henning, C. Op. 31. Instruktive Übungsstücke. 1 M. (Coll. Litolff No. 2189.)

Enthält 64 kurze Stücke für eine und 13 Stücke für zwei Violinen. Neben Blumenstengel Op. 33 oder Kayser Op. 20 Heft 3 zu spielen.

Hermann, F. Op. 29. Sechsunddreißig Etüden. 3. Heft. 3 M. (A. P. Schmidt.)

Zwölf interessante und melodiöse Studien in den ersten sieben Lagen. Stricharten, Halbtöne in den oberen Lagen, Spiel auf der G-Saite, Terzen, Oktaven, Sexten, Pizzicato in der rechten und linken Hand, Arpeggien, Flageolettöne und mehrstimmiges Spiel. Vor Kreutzer zu nehmen.

Hille, G. Op. 41. Zwölf Studien für die Entwickelung des Handgelenkes. 2 M. (A. P. Schmidt.)

Hrimaly, J. Tonleiterstudien. 3 M. (Edit. Bosworth No. 58.)

Tonleitern und Akkorde in allen Lagen und Stricharten, vom ersten Anfang und durch den ganzen Unterricht zu verwenden.

Kayser, H. E. Op. 20. Sechsunddreißig Etüden. 3. Heft. 2,30 M. Neuausgabe von C. Nowotny. 1,80 M. (Edit. Cranz No. 5.) Gesamtausgabe 5 M. (Edit. Cranz No. 174.)

Der ursprüngliche Titel sagt ausdrücklich, daß diese vortrefflichen Übungen geschrieben sind „ausschließlich für diejenigen, welche sich für die berühmten Etüden von Kreutzer vorbereiten wollen".

— Op. 31. Tägliche Studien. 4 M. (A. Cranz.)

Vor Kreutzer zu beginnen und noch neben Fiorillo und Rode weiter zu üben.

Kroß, E. Etüden-Album. 2. Heft. 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 252 II.)

Enthält in bunter Folge Übungen von Spohr, Mazas, Bach und Kreutzer.

Mazas, F. Op. 36. Etudes mélodiques. Bearb. von A. Schulz. 1. Band: Etudes spéciales. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1119.)

Als Vorübungen zu Kreutzers Etüden sehr verwendbar, jedoch erst nach Kayser Op. 20 Heft 3 oder Blumenstengel Op. 33 mit Vorteil zu studieren.

Scholz, R. Op. 6. Schule der Geläufigkeit. 2. Heft. 1 M. (L. Oertel.)

Zehn fördernde Etüden mit besonderer Berücksichtigung der vierten und fünften Lage.

— Op. 22. Das Studium der Lagen. 2. Heft. 3 M. (L. Oertel.)

Lehrt in musterhafter Art die vierte bis siebente Lage.

— Op. 14. Meisterschafts-System. 3. Heft. 2 M. (L. Oertel.)

Technische Studien in den ersten fünf Lagen. Mit besonderem pädagogischem Geschick gearbeitet. — Das 4. Heft (fünfte bis siebente Lage) ist dem 3. Hefte anzuschließen.

Schradieck, H. Schule der Violintechnik. Abteilung I. 3,60 M. (A. Cranz.)

Vorzügliche, kurze Fingerübungen zur Befestigung in den verschiedenen Lagen, mit der ersten beginnend, bis zur siebenten fortschreitend.

— Dasselbe Werk. Abteilung III. 2,40 M. (A. Cranz.)

Übungen in verschiedenen Stricharten.

Sitt, H. Op. 92. Technische Studien. Heft 2: Übungen in den verschiedenen Lagen, im Lagenwechsel und chromatische Übungen. 2 M.

Heft 4: Der lang ausgehaltene singende Bogenstrich. Der große abgestoßene Bogenstrich. Der gehämmerte Bogenstrich. 2 M.

Heft 5: Der gestoßene Bogenstrich (Übungen mit Stricharten. Gebrochene Akkorde mit Stricharten). Staccato. 2 M.

Heft 6: Der geworfene Bogenstrich. Der kleine hüpfende Bogenstrich. Das geworfene Staccato. Arpeggio. Mehrstimmige Akkorde. 2 M. (O. Forberg.)

Sämtliche Hefte von der 7. bis 12. Stufe fortschreitend.

X. Stufe.

Campagnoli, B. Sechs Fugen. Bearb. von J. Bloch. 2 M. (F. Bárd & Bruder.)

Obwohl die dritte Lage selten, die fünfte nie überschreitend, doch recht schwierig. Als Übungen im doppelgriffigen Spiel schätzbar.

****Eberhardt, G.** Beiträge zur Violintechnik. Heft 1: Tonleiterstudien. Heft 2: Akkordstudien. Heft 3: Tägliche Übungen (besonders für die Finger). Je 2 M. (O. Forberg.)

Hille, G. Op. 43. Tonleiterstudien. 2 M. (F. Schuberth jr.)

Zunächst als Handgelenkübungen, später im Legatostrich.

****Kreutzer, R.** Vierzig Etüden oder Capricen. Bearb. von A. Blumenstengel. 1 M. (Coll. Litolff No. 507.)

Dieselben bearb. von F. David. Neuausgabe von M. Dello. 1 M. (Coll. Litolff No. 2345.)

Dieselben bearb. von D. Alard. 1 M. (Edit. André No. 207.)

Das berühmte Studienwerk, „das tägliche Brot des Geigers", darf nicht im Unterrichte übergangen werden, denn diese „Grammatik des Violinspiels" enthält im Fundamente alles, was zu einer gediegenen, soliden Technik gehört. Die letzten, doppelgriffigen Etüden sind schwer und besser erst nach den Hauptetüden Fiorillos zu nehmen. — Alards und Davids Bezeichnungen sind selbstverständlich gut, aber die Ausgabe von Blumenstengel, einem Schüler Davids, ist an pädagogischem Wert wohl allen anderen überlegen.

****Kroß, E.** Etüden-Album. 3. Heft. 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 252 III.)

Enthält die schwierigsten Etüden von Kreutzer und in bunter Folge eine Reihe solcher von Bach, Baillot, Gaviniés, Spohr, Saint-Lubin, Mazas und Paganini.

Mazas, F. Op. 36. Etudes mélodiques. Bearb. von A. Schulz. 2. Heft: Etudes brillantes. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1120.)

Neben Kreutzer zu üben, und zwar mit großem Nutzen für Finger und Handgelenk.

— Desselben Opus drittes Heft: Etudes d'Artistes ist im Anschluß an das zweite zu gebrauchen und führt bis zur Stufe 13. Es ist ebenfalls von A. Schulz bearbeitet. (Coll. Litolff No. 1121.)

Scholz, R. Op. 6. Schule der Geläufigkeit. 3. Heft. 1 M. (L. Oertel.)

Zehn Etüden für die sechste und siebente Lage.

Schradieck, H. Schule der Violintechnik. Abteilung II. 1,80 M. (A. Cranz.)

Übungen in Doppelgriffen, besonders in Terzen, Sexten und Oktaven.

****Sitt, H.** Op. 80. Vierundzwanzig Etüden. 2 Hefte je 2 M. (O. Forberg.)

Hierher gehört das erste Heft, das nach Kreutzer und neben Fiorillo „als Vorstudien zu Rodes Capricen zu benutzen" ist.

XI. bis XII. Stufe.

Alard, D. Op. 53. L'art moderne. Zwanzig Etüden. 4 Hefte je 2,50 M. (J. André.)

Diese Studien, die sehr an Sarasates klangvolle Tonstücke erinnern, dienen hauptsächlich dem Doppelgriffspiele und sind nach den letzten Etüden von Kreutzer zu verwenden.

Alday le jeune, F. Op. 4. Vierundzwanzig Etüden. Neuausgabe von A. Grünwald. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2008.)

Für Finger und Bogen gleich vorzüglich, musikalisch gediegen. Nach Fiorillo und Rode, vor Gaviniés zu üben.

Campagnoli, B. Op. 18. Sept Divertissements. Bearb. von A. Schulz. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1518.)

Jedes der in Sonatenform geschriebenen Divertissements bewegt sich in einer anderen Lage, das erste in der ersten, Nummer 2 ausschließlich in der zweiten Lage usw.; die Sicherheit im Lagenspiel wird durch das Studium dieses Werkes ohne Frage sehr gefördert.

Consolini, A. Kurze tägliche Übungen. 2 M. (Carisch & Jänichen.)

Für Vorgeschrittene. Scalen und Akkorde bis in die höchsten Lagen, sowie in Terzen, Sexten, Oktaven und Decimen. Chromatische Läufe, Triller und Doppeltriller mit einfachem und doppeltem Fingersatze.

David, F. Op. 9. Six Caprices. Bearb. von A. Schulz. —,80 M. (Coll. Litolff No. 2340.)

Reizvolle Musikstücke, bei denen hauptsächlich auf klare Hervorhebung der Melodietöne zu achten ist. Nach Fiorillo und Rode zu üben.

****Eberhardt, G.** Beiträge zur Violintechnik. Heft 4: Terzen. Heft 5: Sexten, Oktaven und Decimen. Je 2 M. (O. Forberg.)

Heft 4 ist neben Kreutzer und Fiorillo, Heft 5 neben Fiorillo und Rode zu gebrauchen.

**Fiorillo, F. Sechsunddreißig Etüden oder Capricen. Bearb. von A. Blumenstengel. 1 M. (Coll. Litolff No. 506.)

Dieselben bearb. von L. Jansa. 1 M. (J. André.)

Bearb. von J. Hellmesberger. 1 M. (Edit. Cranz No 85.)

Dieses berühmte Studienwerk bezeichnet — wie Kreutzers Etüden — einen Hauptabschnitt in dem gediegenen Unterrichtsgange des Geigers und darf deshalb durchaus nicht umgangen werden. Zwischen Kreutzer und Rode zu üben.

Henning, C. Op. 25. Virtuosenschule. Bearb. von E. Kroß. 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 121.)

Als Ergänzung neben Fiorillo zu gebrauchen.

**Meerts, L. J. Le Mécanisme de l'Archet. Bearb. von E. Kroß. 2 M. (Bosworth & Co.)

Zwölf sehr nützliche und wohlklingende, das Doppelgriffspiel fördernde Etüden in allen festen und instinktiven Stricharten.

Minkous, L. Zwölf Etüden. 3,50 M. (D. Rahter.)

Hübsch und fördernd. Vor und neben Fiorillo.

Pichl, W. Sechs Fugen mit einem fugierten Präludium. Bearb. von J. Bloch. 2 M. (F. Bárd & Bruder.)

Obwohl die dritte Lage nicht übersteigend, können diese doppelgriffigen Studien doch erst von Vorgeschrittenen neben Fiorillos Etüden geübt werden.

Polo, E. Esercizi per Violino. 4 Lire. (M. Capra.)

Für ernst Strebende ganz vorzüglich. Triller, Mordente, Übungen für einzelne Finger, chromatische Gänge, Springbogen, Handgelenk- und Doppelgriffübungen bester Art.

Prume, F. Op. 14. Six Etudes ou Caprices de Concert. Bearb. von M. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 1118.)

Als Konzertvorträge nicht gehaltvoll genug, wohl aber nach Fiorillo und vor Rode mit Vorteil zu üben.

**Rode, P. Op. 22. Vierundzwanzig Capricen. Bearb. von A. Blumenstengel. 1 M. (Coll. Litolff No. 508.)

Herrliche Etüden, die denen Kreutzers und Fiorillos an pädagogischem Wert gleichstehen, an musikalischer Schönheit aber überlegen sind. Dieses klassische Studienwerk darf in keinem Falle umgangen werden.

— Op. posth. Zwölf Etüden. Bearb. von E. Singer. (Coll. Litolff No. 1994.)

Im Anschluß an die vorigen zu üben. Die Litolffschen Ausgaben zeichnen sich vor anderen durch genaueste Bezeichnung aus.

Rovelli, P. Op. 3 und 5. Zwölf Capricen. Bearb. von A. Schulz. —,80 M. (Coll. Litolff No. 1519.)

Besonders für das Doppelgriffspiel. Neben Rode zu üben.

Sitt, H. Op. 80. Vierundzwanzig Etüden. 2. Heft. 2 M. (O. Forberg.)

Zwischen Fiorillo und Rode mit Erfolg zu studieren. Sehr zu empfehlen.

Venzl, J. Op. 88. Universal-Studien. 1,50 M. (L. Oertel.)

Enthalten u. a. Pizzicatos in der rechten und linken Hand, Flageolets, Decimen, Tremolo, Doppeltriller und Arpeggien.

XIII. bis XV. Stufe.

Amicabile, G. Tägliche Übungen. 2,50 M. (Carisch & Jänichen.)

Mit pädagogischem Scharfsinn verfaßte Übungen jeder Art zur Erlangung und Erhaltung virtuoser Technik.

****Bach, J. S.** Sechs Sonaten. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2396.)

Als Studien nach Rode und Alday zu nehmen. Siehe S. 180.

David, F. Op. 39. Dur und Moll. 25 Etüden, Capricen und Charakterstücke. 2 Hefte je 2,50 M. (Volksausgabe Breitkopf & Härtel.)

Nach Rode mit Nutzen zu studieren, aber vor Gaviniés.

****Gaviniés, P.** Les vingt-quatre Matinées. Rev. von A. Blumenstengel. 1 M. (Coll. Litolff No. 529.)

Für die Ausbildung der linken Hand unentbehrlich. Nach Bachs Sonaten und vor Paganini zu nehmen.

Lemming, F. C. Etudes fantastiques. Bearb. von E. Singer. 3 M. (W. Hansen.)

Zwischen Rode und Gaviniés mit Vorteil zu gebrauchen.

Locatelli, P. L'art du Violon. 25 Capricen. Bearb. von W. Henley. Ohne Preisangabe. (Edit. Augener No. 5673.)

Nach Gaviniés zu studieren. Virtuosenstudien, zur Spannfähigmachung der linken Hand vorzüglich geeignet.

Mestrino, N. Six Caprices. Bearb. von J. Bloch. 1,20 M. (F. Bárd & Bruder.)

Nach Rode genommen, fördern diese wertvollen Etüden die Spannfähigkeit der linken Hand und geben ungemeine Sicherheit auf dem Griffbrett. Zum fleißigen Studium zu empfehlen.

****Paganini, N.** Op. 1. Vierundzwanzig Capricen. Bezeichnet von E. Singer. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 2009.)

Bezeichnet von F. David. 2 Hefte je 1 M. (Breitkopf & Härtel.)

Diese Etüden sind unter den der Ausbildung der Technik dienenden Werken der Abschluß, wie Bachs Solosonaten unter den klassischen Studien. Paganinis Capricen können nur von Geigern mit ungewöhnlicher technischer Befähigung vollendet gespielt werden, ihr Studium nützt jedoch auch Minderbegabten außerordentlich.

Palaschko, J. Op. 14. Sechs Konzert-Etüden. 2,50 M. (D. Rahter.)

Glänzende, mehrstimmige Studien vor Paganini zu üben.

Pichl, W. Zwölf Capricen. Bearb. von J. Bloch. 2 Hefte je 2 M. (F. Bárd & Bruder.)

Neben Davids „Dur und Moll" und den letzten Etüden von Rode.

Saint-Lubin, L. de. Op. 42. Six grandes Caprices brillantes. Neuausgabe von A. Grünwald. 1 M. (Coll. Litolff No. 2010.)

Nach Rovelli. Interessante, aber schwierige Vortragsetüden.

Etüden mit Begleitung einer zweiten Violine.

I. bis III. Stufe.

Abel, L. Op. 10. Vierundzwanzig kleine Etüden. 2 Hefte je 3 M. (O. Forberg.)

Mit Andeutungen für etwaige Benutzung der zweiten und dritten Lage.

Alard, D. Op. 10. Zehn melodische Etüden. 1. Heft. 2 M. (J. Bauer.)

Diese vortrefflichen Studien, die teils hübsche Vorspielstücke und alle wohlklingend sind, fördern Tonbildung, Fingertechnik und Taktgefühl. Freilich eignen sie sich noch nicht für allererste Anfänger, sondern es mag mit ihnen begonnen werden, wenn der Schüler etwa imstande ist, Pleyels Op. 8 No. 2 zu spielen.

David, F. Op. 44. Zur Violinschule. Band 1. Vierundzwanzig Etüden für Anfänger. Bearb. von M. Dello. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2339a.)

Vorzüglich; leicht beginnend und stetig langsam fortschreitend.

****Dont, J.** Op. 17. Leichte Übungen in allen Dur- und Moll-Tonarten. Heft 1 und 2 je 2 M. (A. Cranz.)

Die musikalisch schönen Etüden dieser beiden Hefte bewegen sich in den leichteren Tonarten (von C-dur bis F-moll). Die vorzüglichen Übungen des 3. und 4. Heftes (je 2 M.) sind in den schwierigeren Tonarten geschrieben (von Des-dur bis As-moll).

Hellmersberger, J. Op. 184. Duett-Etüden. 1. Heft. 2,50 M. (Edit. Cranz No. 129.)

Ganz leicht beginnend und schnell fortschreitend. Heft 2 u. 3 (je 2,50 M.): Einführung in die Lagen, Stricharten, Doppelgriffe.

****Kayser, H. E.** Op. 20. Sechsunddreißig Etüden. 1. Heft. 3 M. (Edit. Cranz No. 3b.)

Sämtliche Etüden (3 Hefte) in einem Bande. 8 M. (Edit. Cranz No. 176.)

Siehe Etüden für Violine allein.

— Op. 44. Fünfzig kurze Übungen zur raschen Entwickelung talentvoller Schüler. 1. Heft. 2,40 M. (A. Cranz.)

Meerts, L. J. Douze Etudes élémentaires. Bearb. von E. Kroß. 2 M. (Edit. Bosworth No. 180.)

Ganz vorzügliche Etüden für befähigte Schüler. Zur Erlangung tüchtiger Fingertechnik besonders geeignet.

IV. bis VI. Stufe.

****Alard, D.** Op. 10. Zehn melodische Etüden. 2. Heft. 3 M. (J. Bauer.)

Die erste Etüde dieses Heftes ist ungemein geeignet zur Beweglichmachung des rechten Handgelenkes, die übrigen sind vollständig in der zweiten Lage zu spielen; ein angenehmerer Weg durch diese den Lernenden meist unangenehme Position ist kaum zu finden.

Blumenstengel, A. Op. 34. Die Lagen der Violine. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1863.)

Daraus die ersten zwölf Etüden nebst den die zweite und dritte Lage betreffenden Vorbereitungen.

Blumenthal, J. von. Fünfzig Lektionen. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 1288.)

Teils schon in der ersten Lage ausführbar.

Haltnorth, A. Instruktive Übungsstücke. 3 Hefte je 1,20 M. (J. Bauer.)

Schon frühzeitig zu benutzende Übungen, an Stelle von Studien im ausschließlichen Etüdencharakter zu verwenden.

Hofmann, R. Op. 74. Vierzehn leichte Übungsstücke. 2 M. (Coll. Litolff No. 2061.)

Für leicht ermüdende Schüler als Etüden in der dritten Lage sehr verwendbar.

Kayser, H. E. Op. 20. Sechsunddreißig Etüden. 2. Heft. 3 M. (Edit. Cranz No. 4b.)

Siehe Etüden für Violine allein.

— Op. 44. Fünfzig kurze Übungen zur raschen Entwickelung talentvoller Schüler. 2. Heft. 2,40 M. (A. Cranz.)

Stufe 4 bis 9.

Scholz, R. Op. 17. Zwanzig rhythmische Studien. 2 M. (L. Oertel.)

Zugleich als Etüden im Wechsel von erster und dritter Lage und als Duette zu gebrauchen.

Schröder, H. Op. 21. Spezial-Etüden. 1. Heft: Etüden für die zweite Lage. 3 M. (W. Hansen.)

****Venzl, J.** Op. 78. Vollständige Schule des Lagenspieles. 2 M. (L. Oertel.)

Von der 4. Stufe beginnend.

VII. bis IX. Stufe.

****Abel, L.** Fünfundzwanzig Violin-Etüden. 2 Hefte je 2 M. (Universal-Edit.)

Mit besonderer Rücksicht auf solche technischen und rhythmischen Schwierigkeiten, wie neuere Orchesterwerke sie bieten.

Blumenstengel, A. Op. 34. Die Lagen der Violine. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1863.)

Die Übungen 13 bis 24 nebst Vorübungen. Vierte und fünfte Lage.

Dancla, Ch. Op. 194. Petite Ecole classique. 1,50 M (Coll. Litolff No. 2106.)

Zwölf melodische Etüden.

****Feigerl, P.** Vierundzwanzig Etüden oder Capricen in allen Tonarten. Bearb. von J. Bloch. 2 Hefte je 3 M. (Schlesinger.)

Ein klassisches Studienwerk, gleich nutzbringend für Finger- und Bogentechnik. Vor Kreutzer zu üben.

Kayser, H. E. Op. 20. Sechsunddreißig Etüden. 3. Heft. 3 M. (Neuausgabe, Edit. Cranz No. 5b.) Kpltt. (3 Hefte) 8 M. (Edit. Cranz No. 176.)

Mazas, F. Op. 36. Heft 1: Etudes spéciales. Mit begleitender zweiter Violinstimme von A. Grünwald. 2 M. (Coll. Litolff No 1216.)

Siehe Etüden für Violine allein.

Schröder, H. Op. 21. Spezial-Etüden. 2. Heft: Chromatische Etüden. 2,50 M. (W. Hansen.)

Meist bekannten Etüdenwerken entnommen und deshalb schon bei Benutzung dieser zu üben. Das Gleiche gilt von dem

3. Heft: Staccato-Etüden. 3 M.

Das 4. Heft enthält leicht beginnende Doppelgriffübungen (meist von Bruni und Campagnoli). 4 M.

Die Oktavenübungen des 5. Heftes entstammen gleichfalls zum großen Teil bekannten Studienwerken. 4 M.

Wichtl, G. Op. 10. II. Die höheren Lagen. Bearb. von M. Dello. 1 M. (Coll. Litolff No. 2418.)

Etüden von der 2. bis 7. Lage, d. h. jede einzelne ganz in ein und derselben Lage. Lagenwechsel. Oktaven. Decimen. Chromatische Übungen. Doppelgriffe. Arpeggien. Triller und Doppeltriller.

X. Stufe.

Blumenstengel, A. Op. 34. Die Lagen der Violine. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1863.)

Hier die letzten Übungen in der sechsten, siebenten und Sattellage.

David, F. Op. 45. Zur Violinschule. Band 2. Achtzehn Etüden in den höheren Lagen. Bearb. von M. Dello. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2339b.)

Als Etüden vorzüglich, doch keine eigentliche Lagenschule. Vor Kreutzer zu üben.

Kreutzer, R. Vierzig Etüden oder Capricen. Begleitende Violinstimme (zu der Blumenstengel-Litolffschen Ausgabe) von A. Grünwald. 1 M. (Coll. Litolff No. 507a.)

Mazas, F. Op. 36. Heft 2: Etudes brillantes. Bearb. von A. Schulz. Mit begleitender zweiter Violinstimme von A. Grünwald. 2 M. (Coll. Litolff No. 1217.)

XI. bis XII. Stufe.

Fiorillo, F. Sechsunddreißig Capricen. Bearb. und mit einer zweiten Violinstimme versehen von L. Spohr. 2 M. (Edit. Peters.)

Spohrs Bearbeitung weicht von dem Original erheblich ab.

Rode, P. Op. 22. Vierundzwanzig Capricen. Begleitende Violinstimme von A. Grünwald zu der Blumenstengelschen Ausgabe. 1 M. (Coll. Litolff No. 508a.)

Rolla, A. Op. 10. Zehn Etüden-Duette. 1 M. (Coll. Litolff No. 1127.)

Neben Fiorillo zu spielen. Beide Violinstimmen sind doppelgriffig. Obwohl in veralteter Manier, doch amüsant und nutzbringend.

Etüden mit Klavierbegleitung.

I. Stufe.

Pantillon, G. Achtundvierzig Etüden in Form von Präludien und Madrigalen. 2 M. (O. Junne.)

Für beide Instrumente in einfachster Art.

****Rehbaum, Th.** Op. 15. Melodische Studien für Anfänger. 3.50 M. (Schlesinger.)

I. bis III. Stufe.

Kayser, H. E. Op. 20. Sechsunddreißig Etüden. 1. Heft. 4 M. (Edit. Cranz No. 3a.)

Siehe Etüden für Violine allein.

Rehbaum, Th. Op. 13. Zwanzig leichte Spezialübungen. 1. Heft. 4 M. (Schlesinger.)

IV. bis VI. Stufe.

Kayser, H. E. Op. 20. Sechsunddreißig Etüden. 2. Heft. 4 M. (Edit. Cranz No. 4a.)

Siehe Etüden für Violine allein.

Rehbaum, Th. Op. 13. Zwanzig Spezial-Etüden. 2. Heft. 4 M. (Schlesinger.)

Zweite und dritte Lage. Leichte Doppelgriffe, Arpeggien und chromatische Gänge.

VII. bis IX. Stufe.

Kayser, H. E. Op. 20. Sechsunddreißig Etüden. 3. Heft. 4 M. (Edit. Cranz No. 5a.)

Siehe Etüden für Violine allein.

X. Stufe.

****Dupont, A.** Op. 23. Etudes mélodiques. 2 M. (Edit. Bosworth No. 540.)

Ganz vortreffliche Legato-, Martelé-, Sautillé-, chromatische und Doppelgriff-Studien.

Kreutzer, R. Vierzig Etüden oder Capricen. Begleitung von Eichheim. 2 M. (F. Hofmeister.)

XI. bis XII. Stufe.

Fiorillo, F. Sechsunddreißig Etüden oder Capriccen. Klavierbegleitung von A. Tottmann. 2 Hefte je 3 M. (F. Hofmeister.)

Mestrino, N. Caprice. Bearb. von F. David. 2,60 M. (Breitkopf & Härtel.)

Gediegene Triolenetüde.

Rode, P. Vierundzwanzig Capricen. Begleitung von F. Hermann. 6 M. (Peters.)

Stamitz, J. Caprice. Bearb. von F. David. 2,60 M. (Breitkopf & Härtel.)

Zur Lockerung des Handgelenkes.

XIII. bis XV. Stufe.

David, F. Op. 39. Dur und Moll. 25 Etüden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten. 2 Hefte je 5 M. (Volksausgabe Breitkopf & Härtel.)

Gaviniés, P. Les vingt-quatre Matinées. Begleitung von A. Tottmann. 2 Hefte je 3 M. (F. Hofmeister.)

Locatelli, P. Le labyrinthe de l'harmonie. Bearb. von F. David. 2,60 M. (Breitkopf & Härtel.)

Mit leicht hüpfendem Bogen zu spielen.

Nováček, O. Op. 5. Acht Konzert-Capriccen. (W. Hansen.)

No. 1: Paganinistrich. 1,50 M. No. 2: Spiccato. 1,80 M. No. 3: Legato. 2 M. No. 4: Perpetuum mobile. 2.25 M. No. 5: Der Einklang. 1,50 M. No. 6: Chromatique. 2 M. No. 7: Arpeggio. 2 M. No. 8: Dudelsack. 2 M.

Etwa 13. Stufe, jedoch in nicht zu schnellem Tempo schon früher als Übungen zu verwenden.

Paganini, N. Vierundzwanzig Capriccen. Hinzugefügte Klavierbegleitung von E. Lassen. Heft 1 (No. 1—5) 5 M. Heft 2 (No. 6—10) 4,50 M. Heft 3 (No. 11—17) und Heft 4 (No. 18—24) je 5 M. (J. Hainauer.)

Die Violinstimme ist sauber gestochen, doch ohne Fingersätze. Die hinzugefügte Begleitung darf klassisch genannt werden.

— Oktaven-Etüde nach der 17. und 23. Caprice. Hinzugefügte Begleitung von T. Nachèz. 1,80 M. (W. Hansen.)

Überaus wirkungsvolles Konzertstück für Virtuosen ersten Ranges, von Tivadar Nachèz selbst oftmals mit glänzendem Erfolge zu Gehör gebracht.

Rehfeld, F. Op. 49. Caprice. 2 M. (Raabe & Plothow.)

Feinmusikalische Konzert-Etüde, dankbar für beide Spieler.

Charakterstücke, Fantasien, Variationen und Transcriptionen mit Klavierbegleitung.

Der beigefügte Preis ist der für die Ausgaben mit Klavier. „Mit Quartett" oder „Mit Orch." bedeutet, daß außer der Klavierbegleitung eine Ausgabe für Violine und Streichquartett oder für Violine und Orchester erschienen ist.

I. Stufe.

Althaus, B. Op. 62. Sechs Miniaturen. Je 1 M. (Bosworth & Co.)

No. 1: Arietta facile (G-dur und nur $^{2}/_{4}$-Noten). No. 2: Doux Souvenir (C-dur, $^{2}/_{4}$- und $^{1}/_{4}$-Noten). No. 3: Marsch der kleinen Soldaten (G-dur, kurze $^{1}/_{4}$-Noten). No. 4: Orientalischer Tanz (F-dur, $^{1}/_{4}$- und $^{1}/_{8}$-Noten). No. 5: Walzer „Marguerite" (D-dur, ganz leicht). No. 6: Kleine Barcarole (D-dur, $^{6}/_{8}$-Takt).

Beazley, J. Achtzehn Original-Melodien. 3 Hefte je 1,50 M. (E. Germann.)

Inhalt des ersten Heftes: Sehr hübsche Stückchen in C-, G-, D-, F-, und B-dur.

Eichhorn, M. Op. 17. Jugend-Album. Heft I. 2 M. (Raabe & Plothow.)

No. 1: Gebet (F-dur, nur $^{2}/_{4}$- und $^{1}/_{4}$-Noten). No. 2: Schlummerliedchen (F-dur, nur $^{3}/_{8}$- und $^{6}/_{8}$-Noten). No. 3: Kleiner Walzer (G-dur, $^{1}/_{4}$-, $^{2}/_{4}$- und $^{3}/_{4}$-Noten). — In den Nummern 4 bis 6 (Romanze, Märchen, Menuett) treten schon Achtel auf.

Hering, C. F. A. Op. 14. Sechzehn Musikstücke. Volksausgabe. 2 M. (Breitkopf & Härtel.)

Die ersten Stücke auf den leeren Saiten, dann sehr leicht fortschreitend.

Papini, G. Op. 87. Soirées enfantines. No. 1: Dans la Montagne. 1.50 M. (Bosworth & Co.)

Sehr ansprechend. D-dur.

Seybold, A. Op. 105. Der gute Kamerad. 2 M. (D. Rahter.)

Daraus: Tänzchen im Freien (D-dur) und Geburtstagslied (C-dur).

****Strutt, A. E.** Der erste Erfolg des Violinisten. Heft 1 und 2 je 2 M., Heft 3 und 4 je 2,50 M. (Carisch & Jänichen.)

Im 1. Hefte drei allerliebste Stückchen für die leeren Saiten; im 2. Hefte findet der erste Finger, im 3. Hefte auch der dritte, im letzten Bändchen alle Finger Anwendung. Die Begleitung ist sehr nett und wirkungsvoll.

II. Stufe.

****Althaus, B.** Op. 56. No. 1: Bourrée. 1,20 M. No. 2: Invocation. 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Beide hübsch. No. 1 (G-dur) ist etwas schwieriger als die zweite Nummer in D-moll.

****Bachrich, S.** Fünf kleine Charakterstücke. Serenade (G-dur). Zug der Landsknechte (F-dur). Zum Tanze (D-dur). Rokoko (A-moll) und In der Czarda (G-moll u. -dur). Je 1 M. (J. Hainauer.)

Das werden die Kleinen gerne spielen.

†**Bachrich, S.** Op. 42. Fünf kleine Charakterstücke. No. 1: Frühlingswonne (Es-dur). No. 3: Im Kahn (F-dur). No. 4: Der Hafner (G- und D-dur). Je 1 M. (J. Hainauer.)

Baumann, L. Op. 18. Ein Ferientag. 1,50 M. (Ch. F. Vieweg.)

Sieben Tonbildung und Fingertechnik fördernde, nette Stückchen verschiedenen Charakters. C-, G-, F-, D-, B-, D- und F-dur.

Bohm, C. Op. 366. No. 8: Estella. Ariette. 1 M. (A. P. Schmidt.)

****Drdla, F.** Op. 26. No. 2: Au Printemps (B-dur). 1,20 M. (Bosworth & Co.)

**— Op. 27. No. 1: Dialogue (G-dur). 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Ganz reizende, gut musikalische Vortragsstücke.

****Drdla-Album.** 2,50 M. (Edit. Bosworth No. 583.)

Dialogue, Au Printemps, Träumerei und Melodie sind in der ersten Lage zu spielen, Serenade No. 2 bewegt sich bis in die fünfte. Um auch die ersten vier Stücke bei vorgeschrittenen Schülern verwenden zu können, ist ihnen doppelter Fingersatz — für erste und dritte Lage — beigefügt.

****Eberhardt, G.** Kleine Melodien im Umfange von fünf Tönen auf jeder einzelnen Saite. 1. Heft 2 M. 2. Heft 2,50 M. (O. Junne.)

Gute und aneifernde Übungs- und Vorspielstückchen. G-, D-, A-, E-, B-dur und A- und G-moll.

— Kleine Melodien über zwei und vier Saiten. 3. und 4. Heft je 2,25 M. (O. Junne.)

In C-, G-, D-, A- und F-dur und E-moll. Etwas schwieriger, aber allerliebst.

****Ehrhardt, A.** Op. 38. Fliegende Blättchen. No. 9: Träumerei (D-dur). 1,20 M. (A. Cranz.)

Hübsch, einfach, leicht; mit schneller Triolenbegleitung. Auf dieser Stufe ist auch das Wiegenlied (G-dur) aus demselben Opus zu spielen, dann die Tyrolienne (C- und F-dur) und das flotte Jagdlied (A-dur). Je 1,20 M.

Eichhorn, M. Op. 17. Jugend-Album. 2. Heft. 2 M. (Raabe & Plothow.)

Etwas schwieriger als das erste Heft. Ebenso empfehlenswert.

****Ellerton, G.** Op. 18. Huit Bagatelles. No. 5: Barcarole. No. 7: Romanze. Je 1 M. (Bosworth & Co.)

— Op. 21. Six Morceaux mignonnes. No. 1: Aubade. 1,20 M. No. 4: Wiegenlied. 1 M. No. 6: Scherzo. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Die anmutenden kleinen Tongedichte gewinnen durch ihr reizend poesievolles Wesen schnell die Herzen sinniger Kinder. — No. 5 ist zuerst, dann No. 1 und 4 zu nehmen, zuletzt das Scherzo.

Henriques, F. Op. 22. Ensemblespiel. Heft 1 und 2 je 2,50 M. (W. Hansen.)

In jedem Hefte fünf Stücke in den leichtesten Tonarten, — Tänze, langsame Sätze, schließlich Anwendung von Doppeltönen (nicht -griffen).

Hofmann, R. Der junge Violinspieler. Heft 1 und 2 je 2 M. (Bosworth & Co.)
Reichhaltige Sammlung von Volksliedern, Opernmelodien, Tanzweisen und Sonatensätzen mit leichter Begleitung. Auf Stufe 1 beginnend und bis Stufe 3 fortschreitend.

— Schatzkästlein. 2 M. (Edit. Bosworth No. 129.)
Leichtere Volkslieder enthaltend.

**— Op. 26. Miniatures. Andacht, Romanze, Walzer, Im Frühling, Scherzo, Polka, Reigen und Ungarisch. Je 1 M. (Bosworth & Co.)
Sämtlich sehr verwendbar.

Holländer, G. Op. 48. Für die Jugend. No. 1: Melodie (C-dur). No. 3: Schäfers Klage (A-moll). No. 4: Kinderlied (C-dur). Je 1 M. (W. Hansen.)

****Juon, P.** Bagatellen. 1,50 M. (Schlesinger.)
Die entzückende, musikalisch feinsinnige „Barcarole" (G-dur) ist hier zu nehmen.

Kaulich, J. Op. 198. Sechs Lieder ohne Worte. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
No. 3: Frühlingsfreuden (D-dur), No. 5: Lieb' Schwesterchen (G-dur), No. 6: Am Festtage des Papas (C- und G-dur).

****Mendelssohn, L.** Miniaturen. (Bosworth & Co.)
Daraus: Polnisch und Perpetuum mobile je 1 M. Rondeau militaire, Bauerntanz und Im Circus je 1,20 M.
Übend und dem kindlichen Geschmacke entsprechend.

Palaestra. Der Name einer Sammlung fortschreitend geordneter Violinkompositionen. 30 Bände je 1 M. (Edit. Augener.)
Das erste Heft enthält kleine Stückchen verschiedener Autoren. Die Bearbeitung von E. Heim ist lobenswert.

Papini, G. Op. 87. Soirées enfantines. No. 2: Souvenir-Berceuse. No. 3: Le petit Muletier. Je 1,50 M. (Bosworth & Co.)
No. 2 enthält Achtel und Triolen (G-dur). No. 3 in C-dur ist eine allerliebste Tonmalerei (das Klappern der Mühle im Klavier).

Reißiger, C. G. Webers letzter Gedanke. —,75 M. (Bosworth & Co.)
Bequem in der ersten Lage zu spielen. (A-dur.)

Rieding, O. Op. 22. No. 3: Rondo. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Gutes Übungs- und nettes Vortragsstück in schnellem $^6/_8$-Takt.

Seybold, A. Op. 105. Der gute Kamerad. 2 M. (D. Rahter.)
Die Stückchen No. 3 bis 6.

Sitt, H. Op. 73. Zwanzig kleine Vortragsstücke. 2 Bände je 2,50 M. (O. Forberg.)
Aus dem 1. Bande: Barcarole, Serenade und Frühlingslied.

— Op. 78. No. 4: Im Kahn. No. 6: Im Frühling. No. 7: Im Volkston. No. 10: Bagatelle. No. 11: Ariette. Je 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Das eine wie das andere Stückchen so recht für kleine Schüler, Technik und Geschmack bildend.

Wagner, E. D. Op. 54. Heilige Weihnachtsfreude. 1,50 M. (Schlesinger.)

Nett eingerichtete Weihnachtslieder.

Zillmann, E. Op. 87. No. 3: Siciliano. 1 M. (Ch. F. Vieweg.)

Etwa nach dem dritten Duett aus Pleyels Op. 8 zu nehmen. Wohlklingend und angenehm zu üben.

III. Stufe.

Alard, D. Op. 50. Leichte Opernfantasien. No. 1: Semiramis von Rossini. 2,30 M. No. 4: Moses von Rossini. 2 M. (J. André.)

Die zweite Fantasie ist die leichtere. Beide klingen gut.

****Bachrich, S.** Op. 42. Fünf kleine Charakterstücke. No. 2: In der Tanzstunde. No. 5: Indischer Marsch. Je 1 M. (J. Hainauer.)

****Beethoven, L. van.** Op. 46. Adelaide. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Bohlmann, G. C. Romantische Studien. 1,50 M. (W. Hansen.)

In der Tanzstunde, Elegie (sehr hübsch), Menuett und Liebeslied.

****Eberhardt, G.** Op. 86. Melodienschule. 28 Charakterstücke in progressiver Ordnung. Heft 1, 3, 4 und 5 je 2,50 M. Heft 2 aber 3 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Das Studium erleichternde und die Phantasie anregende Kinderstücke.

****Ellerton, G.** Op. 18. Huit Bagatelles. No. 3: Canzonetta. No. 4: Rondino. No. 6: Air de Ballet. Je 1 M. (Bosworth & Co.)

Für Finger, Bogen und Vortrag nützlich.

Giarda, L. St. Op. 24. Drei kleine Stücke. Vorspiel, Menuett und Volksweise. 2 M. (D. Rahter.)

Hille, G. Op. 32. Vier Stücke. Ungarisch, Abendlied, Balletstück, Tanzweise. 2 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Für diese Stufe sehr fördernde, interessante Übungen; später dankbare Vortragsstücke.

****Jenkinson, E.** La Fontaine. 1 M. (Bosworth & Co.)

Für gute Schüler dieser Stufe ist das wunderhübsche Effektstückchen zum Vortrage, allen zur Übung zu empfehlen.

****Lucietto, G.** Andantino e Fughetta finale. 1,75 M. (Carisch & Jänichen.)

Obwohl die erste Lage nicht überschreitend, doch ein ausgezeichnet feines Werk voller Geist und Poesie.

Muldermans, Ch. Petite Fantaisie. 1 M. (Edit. Cranz No. 330.)

Leichtes Thema und Variationen. Sehr hübsch.

***Müller, O.** Op. 24. No. 1: Rondeau mignon. 1,25 M. (J. Hainauer.)

Auch für den Unterricht geeignet.

****Müller, O.** Op. 24. No. 2: Abendlied. 1 M. (J. Hainauer.)
Thema mit hübschen und nützlichen Variationen.

— Op. 42. No. 2: Wiedersehen. 1 M. (J. Hainauer.)
Munter und recht vollklingend. Auch für den Unterricht.

Palaschko, J. Op. 28. Miniaturen. No. 4: Rondino. 1,20 M. (D. Rahter.)
Das elegante Vortragsstück ist statt einer Etüde in gebundenen Sechzehnteln zur Anfeuerung zu empfehlen.

Schröder, H. Op. 19. Sechs kleine Violinstücke. 2 Hefte je 1,75 M. (W. Hansen.)
Aus dem zweiten Hefte: Reiterstück.

— Op. 7. Album italienischer Melodien. Heft 1 und 2 je 2 M. (Schlesinger.)
Enthält Volks- und Opernmelodien in genauer Bezeichnung und mit vortrefflicher Begleitung.

****Schumann, R.** Ich grolle nicht und Seit ich ihn gesehen. Je —,80 M. Widmung. 1 M. (Bosworth & Co.)
Da die erste Lage nicht überschritten wird, schon hier zu benutzen.

Seitz, F. Op. 29. No. 4: Humoreske. 1 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Ansprechende Handgelenkübung.

Seybold, A. Op. 125. Auf Capri. Italienische Romanze. 1,20 M. (A. P. Schmidt.)

***Sitt, H.** Op. 95. No. 5: Perpetuum mobile. 1,25 M. (O. Forberg.)
Brillante Etüde in gestoßenen Sechzehnteln.

— Op. 74. Zwei kleine Fantasien über Weihnachtslieder je 1,50 M. (O. Forberg.)
No. 1: O sanctissima ist etwas leichter als No. 2: Stille Nacht, heilige Nacht. — Beide Fantasien verbinden mit dem Angenehmen das Nützliche: sie sind auch gute technische Übungen.

** — Op. 105. Souvenir. Suite. 2 M. (Bosworth & Co.)
Präludium in G-dur, eine nützliche Vorspiel-Etüde in ununterbrochenen gestoßenen Sechzehnteln, Arioso in C-dur, ein ausgedehntes Menuett in E-moll und eine flotte, wirkungsvolle Saltarella in G-dur. — Kerngesunde, herzerfreuende Musik, für gute Schüler mit vielem Vorteile zum Studium und darnach zum Vortrag zu gebrauchen. — Das treue Mütterchen aber oder die liebe Schwester am Klavier wird ihre Aufgabe nicht so leicht finden, wie in den meisten Stücken dieser Stufe, dafür jedoch sicherlich Freude und Genuß an ihrer interessanten, charakteristischen Stimme haben. — Die vier Sätze sind auch einzeln erschienen (je 1,20 M.).

Zillmann, E. Op. 87. No. 4: Märchen. 1 M. (Ch. F. Vieweg.)
Vornehm. Für sinnige Schüler.

IV. Stufe.

Alard, D. Op. 50. Leichte Opernfantasien. No. 2: Don Juan von Mozart. 2 M. No. 5: Le Maçon von Auber. 2,30 M. No. 4: Anna Bolena von Donizetti. 2 M. (J. André.)
Gut klingend und für diese Stufe leicht. No. 4 ist zuletzt zu nehmen.

Becker, J. In Tempo di Menuetto. 1 M. (M. Kott.)
Das hübsche Stück ist ganz in der zweiten Lage zu spielen und deshalb auch für den Unterricht brauchbar.

Bossi, M. E. Op. 122. No. 8: Berceuse. 1,25 M. (Carisch & Jänichen.)
Ein nobles Stückchen, das auch schon auf Stufe 3 gespielt werden kann.

— Op. 122. No. 6: Gondoliera. 1,25 M. (Carisch & Jänichen.)
Etwas schwieriger als die Berceuse.

Centola, E. Op. 35. Quatre Feuilles d'Album. Kpltt. 3 M. (D. Rahter.)
Inhalt: Preghiera, Marche des petits soldats, Rigodon, Bébé qui danse. Einzeln je 1,20 M.
Allerliebst; gute Taktstudien.

†Curschmann, F. Op. 15. An Rose. 1 M. (Bosworth & Co.)
Das reizende Lied darf auch weniger Befähigten zur Aufmunterung gegeben werden, da es keinerlei Schwierigkeiten bietet.

Dittmar, E. Berceuse. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Bequem in dieser Stufe zu spielen.

****Ehrhardt, A.** Op. 38. Fliegende Blättchen. Jedes Heft mit einem oder zwei Stückchen 1,20 M. (A. Cranz.)
No. 5—6: Melancholie und Matrosentanz, No. 2: Sehnsucht, No. 3—4: Freude und Ungestüm sind hier zu nehmen.

Gabriel-Marie. Plauderei. 1,20 M. (D. Rahter.)
Wegen der Vorschläge es—f auf der A-Saite hier eingereiht; bei Hinweglassung dieser Verzierung in erster Lage zu spielen. G-moll.

****Gurlitt, C.** Op. 172. Miniatures. Bearb. von G. Ritter. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 2060.)
Allerliebst zur Einführung in die dritte Lage.

****Juon, P.** Op. 36. No. 6: Nordisch. 1,20 M. (Schlesinger.)
Fremdartig anmutend, von bezauberndem Wohlklang.

†Lortzing, A. Lied aus dem „Waffenschmied": Auch ich war ein Jüngling. —,75 M. (Bosworth & Co.)

— Lied aus Czar und Zimmermann: Sonst spielt' ich. —,80 M. (Bosworth & Co.)

Marchet, G. Pensée poétique. 1,20. (Raabe & Plothow.)
Leicht ausführbar, aber duftig und ansprechend.

Pantillon, G. Op. 46. No. 3: Volkslied. No. 4: Ein kleines Lied. Je 1 M. (J. Hainauer.)
Vornehm, von gewinnend schlichter Art.

Rehfeld, F. Op. 64. No. 1: Idylle. No. 2: Humoreske. No. 3: Berceuse. Je 1,20 M. (Raabe & Plothow.)

— Op. 69. No. 2: Kuckuck. No. 4: Märchen. Je 1,20 M. (Raabe & Plothow.)
In kindlichem Geschmack.

— Op. 73. No. 2: Das musikalische Abc. 1,20 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Ein gut musikalischer Scherz.

Rieding, O. Op. 23. No. 1: Pastorale. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Einfach melodiös, mit sehr leichter Begleitung.

Schröder, H. Op. 7. Album italienischer Melodien. 3. Heft. 2 M. (Schlesinger.)

Stufe 4—7. Für den Unterricht verwendbar.

Schubert, F. Ständchen: Horch, horch. 1 M. Die Ungeduld und Das Wandern. Je —,80 M. (Bosworth & Co.)

Gute Übertragungen dieser bekannten Liederperlen.

Schumann, R. Wanderlied und Er, der Herrlichste von allen. Je 1 M. (Bosworth & Co.)

****Sitt, H.** Op. 48. No. 1: Wiegenlied. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Der sehr häufige Wechsel zwischen erster und dritter Lage gibt diesem Stücke besonderen instruktiven Wert.

Vermeire, O. Op. 5. Berceuse. 1,30 M. (A. Cranz.)

Schon früher — in der ersten Lage — ausführbar.

†Weber, E. Op. 17. Berceuse. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Gut gearbeitetes, anspruchsloses Wiegenlied.

V. Stufe.

****Alard, D.** Op. 50. Leichte Opernfantasien. No. 6: Die Zauberflöte von Mozart. 2 M. (J. André.)

†Arrigo, G. Meditazione. 1,50 M. (J. Hainauer.)

Warm empfundenes Lied ohne Worte.

Bériot, Ch. de. Mélodies italiennes. Bearb. von H. Heermann. 1,50 M. (Edit. André No. 258.) Dasselbe bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2275.)

Czibulka, A. Herzen und Blumen. Ein neues Blumenlied. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Zur Aufmunterung bei leicht ermüdenden Schülern.

Duos dramatiques. 8 Bände je 1,50 M. (Coll. Litolff No. 851—856.)

Leichte Opernpotpourris für die Hausmusik. Jeder Band enthält vier Nummern; z. B. Band 5: Don Juan, Zauberflöte, Figaro, Entführung. Jedes Potpourri ist auch einzeln käuflich (1 M.).

****Ellerton, G.** Op. 15. No. 1: Berceuse. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Gute Taktstudie durch den charakteristischen belebten Mittelsatz.

****Förster, A.** Barcarole. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Gefällig und melodiös. Für den Vortrag und zur Geschmackbildung zu empfehlen.

Gabriel-Marie. Inconstance. 2 M. (D. Rahter.)

Pikant durch Wechsel reizender Pizzicatomelodien mit Arcopartien. Effektvoll, gut musikalisch.

****Grüel, E.** Op. 5. Barcarolle. 1 M. (C. A. Challier & Co.)

Reizend, von heiterem Wesen.

Holländer, G. Op. 42. No. 1: Moment musical. No. 3: Spiel der Wellen. No. 4: Polnischer Tanz. Je 1 M. (O. Forberg.)
Sehr dankbar, besonders die graziösen Nummern 3 und 4.

— Op. 45. Vier Weihnachtsstücke. No. 1: Stille Nacht, heilige Nacht. No. 2: O Sanctissima. No. 3: Vom Himmel hoch. No. 4: Süßer die Glocken nie klingen. Je 1,50 M. (O. Forberg.)
Weihnachtsstücke bester Art. In No. 2 und 3 wird die dritte Lage in leichter Weise überschritten; diese passen deshalb besser in die 6. Stufe.

— Op. 56. No. 2: Canzone. 1,80 M. No. 3: Nocturne. 1,50 M. (W. Hansen.)

Holzhei, Th. Violinspielers Lieblinge. 3 Bände je 1 M., mit Klav. 2,25 M. (Bosworth & Co.)
Band 1 enthält 24 Volkslieder und Tänze, Band 2: 20 moderne Lieder, Band 3: Lieder-, Walzer- und Marschpotpourris.

****Jenkinson, E.** Sechs lyrische Stücke. No. 1: An der Wiege. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Geistig anregend.

Juon, P. Op. 36. No. 4: Canzonetta. No. 7: Etüde. Je 1,50 M. (Schlesinger.)
No. 4 charakteristisch. — Wenn alle Übungen No. 7 ähnelten, schwände bald die Abneigung der Schüler gegen die notwendigen Etüden.

Köhler, O. Op. 176. Blätterrauschen. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Zart. Schlichte Geigenmelodie mit beständiger 16 tel - Begleitung des Klaviers.

Krall, E. Op. 5a. Vier Stücke. Heft 1: Larghetto und Freud und Leid. 1,50 M. (Schlesinger.)
Daraus das zweite Stückchen. Fein gemacht.

Laub, F. Op. 12. No. 3: Lied ohne Worte. 1,20 M. (A. Cranz.)
Leicht, nur zum Schluß den Umfang der ersten Lage überschreitend.

†Meyer, F. Schottisches Volkslied: Robin Adair. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Die Transcription dieses einfachen Liedes kann auch schon hier bequem gespielt werden, wenn die Doppelgriffe fortgelassen werden.

Rehfeld, F. Op. 47. Sechs Salonstücke. 6 M. No. 2: Spinnerlied. 1,20 M. (Raabe & Plothow.)
Nur der Mittelsatz col'arco. Die Pizzicato-Melodien sind zu üben.

— Op. 56. No. 1: Hymne. 1 M. **No. 2: Auf dem Meer. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)

— Op. 74. No. 2: Plappermäulchen. 1,50 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Vivace; leicht gestoßene Achtel durch das ganze Stück.

Rieding, O. Op. 23. No. 3: Air varié. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Instruktiv. Als kleines Paradestück zu empfehlen.

Ries, F. Op. 34. No. 4: Gondoliera. 1,80 M. (Ries & Erler.)
Zart, sinnig und einschmeichelnd.

Seybold, A. Op. 133. Am Gardasee. 1,50 M. (A. P. Schmidt.)
Ins Gehör fallend und übend.

Sitt, H. Op. 94. No. 2: Bagatelle. 1,50 M. (O. Forberg.)
Allerliebstes, graziöses Vortragsstück.

****Tschaikowsky, P.** Chant sans paroles. Bearb. von B. Althaus. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Beliebtes Lied ohne Worte von heiterem Wesen.

Wilhelmi, J. Op. 16. No. 2: Liebeslied. 1 M. (F. Schuberth jr.)
Wohlklingend und einfach.

VI. Stufe.

†Alard, D. Op. 51. Trois Mélodies de Schubert. No. 1: Leise flehen meine Lieder. 1,50 M. No. 2: Am Meer. 1,30 M. No. 3: Horch, horch. 1,80 M. (J. André.)
Wunderschöne Übertragungen. No. 3 ist am schwierigsten (leichte Anwendung der zweiten, in einem Takte der sechsten Lage).

— Op. 49. Heft 1: Vilanelle und La Gitana. 2 M. Heft 9: Scherzo und Speranza. 2 M. (J. André.)
Anmutend; pikanten Inhaltes. Op. 49 ist nach Op. 51 zu spielen.

Ambrosio, A. d'. Op. 17. Aubade. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
— Op. 18. Rêverie. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Nette Stückchen, die sich — gut gespielt — zum Vortrag eignen.

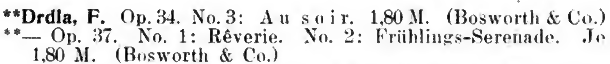
***Beethoven, L. van.** Rondo und Variationen. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 362.)
Das Rondo überschreitet die dritte Lage nicht, die etwas schwereren Variationen selten; trotzdem sind sie besser erst auf einer der nächsten Stufen zu spielen. Es sind 12 Variationen über ein Thema von Händel (Judas Maccabäus), 7 Variationen über ein Thema von Mozart (Zauberflöte), 12 Variationen über ein anderes Thema aus der „Zauberflöte" und endlich 12 Variationen über eine Arie aus „Figaros Hochzeit". Hier zum Üben zu verwenden.

***†Bohm, C.** Op. 348. No. 1: Thème varié in G-dur. 1,50 M. No. 2: Thème varié in A-dur. 2 M. (J. Hainauer.)
Diese Variationen erinnern sehr an Bériot; sie sind aber gediegener, als dessen Airs variés und deshalb für den Vortrag und ebenso warm für den Unterrricht zu empfehlen. Das schöne Thema in No. 1 ist doppelgriffig.

†Bossi, M. E. Op. 122. No. 2: Souvenir. 1,25 M. (Carisch & Jänichen.)
Mit leichter Anwendung der fünften Lage. Sehr hübsch.

Bott, J. J. Op. 40. Winzerfest. Lied ohne Worte. 1,25 M. (F. Schuberth jr.)
Ein echter Geigensang. Der Triolengang am Schluß (D-dur-Accord bis zum 4gestrichenen d) ist zu üben. Im übrigen ist das Stück leicht.

****David, F.** Op. 30. Bunte Reihe. Bearb. von A. Schulz. Band 1. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2341a.)
Sammlung von Charakterstücken in „bunter Reihe", die Technik und Geschmack bilden.



****Drdla, F.** Op. 34. No. 3: Au soir. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
**— Op. 37. No. 1: Rêverie. No. 2: Frühlings-Serenade. Je 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Echte Geigenstücke voller Sang und Klang. Op. 37 No. 2, ein reizvolles, duftiges Stück in wiegendem Walzerrhythmus, ist zuletzt zu nehmen.

****Ellerton, G.** Op. 15. No. 2: Zingaresca. 1,50 M. No. 3: Intermezzo. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Beide Stücke enthalten viel Übungsstoff und sind zum Vortrag geeignet. No. 2 ist frisch und keck, No. 3 von zierlichem, einnehmendem Wesen.

Gruß, Th. Op. 72. Zur fröhlichen Weihnachtszeit. 1,50 M. (Heinrichshofens Verlag.)

Fantasie über bekannte Weihnachtslieder.

Holländer, G. Op. 7. No. 1: Minnelied. 2,50 M. (C. A. Challier & Co.)

Gesang- und klangvoll.

****Jansa, L.** Op. 75. Der junge Opernfreund. Neuausgabe von M. Dello. 2 Bände je 1,20 M. (Coll. Litolff No. 2382a und b.)

Band 1: Don Juan, Zauberflöte, Figaro, Fidelio, Barbier von Sevilla.

Band 2: Wilhelm Tell, Stumme von Portici, Hugenotten, Fra Diavolo, Robert der Teufel.

Die meisten dieser Fantasien überschreiten die dritte Lage nicht.

****Jenkinson, E.** Sechs lyrische Stücke. No. 3: Melodie. No. 5: Barcarolle. No. 6: Scherzo. Je 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Gut musikalisch und ins Gehör fallend.

Jensen, A. Op. 8. Romantische Studien. Bearb. von F. Hüllweck. No. 3: Unerwartetes Glück. 1,20 M. No. 4: Nach vollbrachtem Tage. 1,30 M. No. 5: Sehnsucht. 1,20 M. No. 8: Arme Gefangene. 1 M. No. 7: Träumerei. —,75 M. (F. Schuberth jr.)

Nur für reifere Schüler mit gutem Auffassungsvermögen.

Joseffy, R. Wiegenlied. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Kühn, E. Op. 31. No. 1: Capriccio. 2 M. (J. André.)

Ganz brillantes Effektstück und Handgelenkstudie im Umfang der ersten Lage.

— Op. 31. Op. 2.: Gondoliera. 1,60 M. (J. André.)

Mit Anwendung der ersten drei Lagen. Sehr hübsch.

Marchet, G. Pastorale. 1,20 M. (Raabe & Plothow.)

Reizendes Hirtenlied in altem Stil. Die dritte Lage wird leicht überschritten.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Frühlingslied ohne Worte. Bearb. von R. Hofmann. 1 M. (Bosworth & Co.)

Geschickte Übertragung des beliebten Klavierstückes.

****Paradies, P. D.** Canzonetta. Bearb. von F. Meyer. 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Geschmackbildendes, zartes Tonstück für feinsinnige Schüler.

Randegger, E. Sérénade venetienne. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Ein amüsantes Pizzicatoständchen. Zum Schluß wird die dritte Lage überschritten. Im ganzen leicht.

***Rehfeld, F.** Op. 54. Sechs Charakterstücke. 6 M. No. 6: Toccata. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)

Obwohl die dritte Lage nicht übersteigend, doch sehr zu üben.

Seybold, A. Op. 108. No. 3: Romanze. 1,20 M. (D. Rahter.)

Anspruchsloses, gefälliges Vorspielstück.

Simon, E. Fröhliche Christnacht. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Leichte Zusammenstellung der beliebtesten Weihnachtslieder. Einmalige leichte Anwendung der fünften Lage.

***Sitt, H.** Op. 73. Zwanzig kleine Vortragsstücke. 2 Bände je 2,50 M. (O. Forberg.)

Aus dem 2. Bande: Canzonetta, Präludium, Humoreske und Gondoliera.

Auch als Unterrichtswerke sehr zu empfehlen. Das Präludium ist ein gut klingendes Perpetuum mobile.

*— Op. 95. No. 7: Pastorale. No. 8: Scherzo. No. 9: Romanze. No. 10: Capriccio. No. 11: Spinnlied. Je 1,25 M. (O. Forberg.)

Vortragsstücke von musikalischem Gehalt. Das Scherzo und Capriccio sind für diese Stufe schwer, für Finger und Bogen jedoch nutzbringend.

Squire, W. H. Im Dornbusch. Entr' acte. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Amüsant, munter und ungekünstelt. Hübsches Vorspielstück, zur Übung leicht ermüdenden Schülern zu geben.

***Struß, F.** Op. 13. No. 1: Kobold. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)

Drollig neckisches, gut zu spielendes Vorspielstück, zugleich als rhythmische Übung trefflich zu verwenden.

Weber, C. M. von. Freischütz-Potpourri. 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Nett, zur Erholung.

Zillmann, E. Op. 101. No. 1: Caprice. 1,50 M. No. 2: Cavatine. 1,20 M. (Ch. F. Vieweg.)

Sehr gut. Die Caprice ist in ihrer ungarischen Färbung auch als rhythmische Übung wertvoll.

VII. Stufe.

***†Alard, D.** Op. 49. Heft 2: Arioso und Air de ballet. 2 M. (J. André.)

†Ander, J. Op. 63. Au Printemps. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Hübsch empfundenes, echtes Geigenlied.

Ashton, A. Op. 19. Rêverie. 2 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Fein empfindenden Spielern zu empfehlen.

Eichhorn, M. Op. 22. No. 1: Impromptu. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)
Frisch angehauchtes, fließendes Stück.)

***Emley, M.** Alla Zingara. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
In schwermütigem D-moll beginnend, endet das Stückchen in einem ausgelassenen D-dur-Allegro.

Henriques, F. Op. 27. Canzonetta. 1,25 M. (W. Hansen.)
Zierlich und anmutig.

— Op. 20. No. 5: Mückentanz. 1,50 M. (W. Hansen.)
Schwieriger. In Form einer Sechzehntel-Etüde.

***Holländer, G.** Op. 41. No. 1: Bagatelle. 1,25 M. (O. Forberg.)
Trauliche Plauderei für feinsinnige Spieler.

Jensen, A. Op. 21. No. 4: Chanson espagnole. Bearb. von G. Holländer. 1,50 M. (F. Schuberth jr.)

Kreuz, E. Teutonische Stücke. 1,50 M. (E. Eulenburg.)
Acht Stücke, die aus fein bearbeiteten Studentenliedern bestehen.

Laub, F. Vier Stücke. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 2384.)
Das freundliche Lied ohne Worte Op. 12 No. 3 und etwas später die Romanze Op. 7 No. 1 sind hier zu spielen.

Lederer, D. Sérénade galante. 1,50 M. (D. Rahter.)
Allerliebst, geistvoll; mit längeren Pizzicatostellen.

****Lieven, Princesse M.** Andante phantastique. 1,50 M. (O. Junne.)
Wunderschön; ohne Schwierigkeiten.

†Rehfeld, F. Op. 54. Sechs Charakterstücke. 6 M. No. 4: Impromptu. 1,80 M. (Raabe & Plothow.)

**— Op. 74. No. 3: Valse-Impromptu. 2 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Mit ununterbrochener Triolenbegleitung.

†Schytte, L. Berceuse. Bearb. von H. Sitt. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Beliebtes, nett klingendes Stück für den Familienkreis.

Seybold, A. Op. 118. Episode. 1,50 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Glatt und gesangvoll.

Simon, A. Berceuse. Bearb. von H. Sitt. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Beliebtes Vortragsstück. Leicht.

****Sitt, H.** Op. 13. No. 2: Melodie. 1,50 M. No. 3: Gondoliera. 1,60 M. (Bosworth & Co.)

— Op. 64. No. 1: Barcarolle. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Wohlklingende, echte Geigenstücke, die auch für den Unterricht dienlich sind.

***Spies, E.** Op. 60. Caprice. 1,50 M. (Eisold & Rohkrämer.)
Brillante Übung für die linke Hand. Das 3 gestrichene c nicht überschreitend.

Struß, F. Op. 13. No. 2: Siciliano. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)

Leicht und ansprechend.

Zillmann, E. Op. 101. No. 3: Burleske. 1,50 M. (Ch. F. Vieweg.)

Im Umfang der dritten Lage sich bewegendes vortreffliches Effekt- und Übungsstück, in dem fast durchgehends eine leere Saite unter oder über der Melodie mitgespielt wird.

VIII. Stufe.

Alard, D. Op. 49. Heft 3: Minuetto und Le Retour. 2 M. (J. André.)

Das Menuett auf dieser Stufe, das zweite Stück etwas später.

David, F. Op. 30. Bunte Reihe. Bearb. von A. Schulz. 2. Band. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2341b.)

Fis-dur, Gis- und B-moll, H-dur finden Verwendung.

Eberhardt, G. Op. 87. No. 1: L'Inquiétude. 1 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Leidenschaftlich bewegt; einige ganz leichte Doppelgriffe.

****Ehrhardt, A.** Op. 40. Impromptu. Bearb. von H. Sitt. 1,30 M. (F. Schuberth jr.)

Lebendig. $^{12}/_{8}$-Takt. Zum Vortrag im Familienkreise.

Eichhorn, M. Op. 13. No. 5: Spinnerlied. 1,80 M. (Raabe & Plothow.)

Einfache, gewinnende Melodie. Die 32stel-Begleitung des Klavieres ahmt das Schnurren des Spinnrades nach.

***Forberg, F.** Op. 21. Pastorale. Bearb. von H. Sitt. 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)

Echtes Geigenstück, deshalb von instrumentalem Wohlklang.

Franci, R. Serenata orientale. 1,50 M. (Carisch & Jänichen.)

Interessante Solostimme, die mit kleinen Effektmitteln gewürzt ist und endlich in leisen Arpeggien verklingt.

****Henley, W.** Op. 34. No. 1: Salut au Printemps. 1,50 M. No. 2: Scène caractéristique. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Nicht alltäglich; besonders No. 2 ist ein feines Konzertstück von pikanter Art mit reizvoller Klavierstimme, wirkungsvoll und dankbar.

Hünten, F. Op. 30. No. 2: Der kleine Tambour. 1,30 M. No. 3: La Cenerentola. 1,25 M. (Bosworth & Co.)

Gute Bearbeitungen beliebter Klavierstücke. Übungs- und Vorspielpiecen.

Jensen, A. Op. 8. Romantische Studien. Bearb. von F. Hüllweck. No. 1: Gelübde. No. 2: Neues Leben. No. 6: Frohe Botschaft. Je 1,20 M. No. 9: Meine Ruh' ist hin. 1,30 M. No. 10: Liebesfrühling. 1 M. (F. Schuberth jr.)

Kéler, B. Op. 134. Drei ungarische Idyllen. No. 2: Der Sohn der Heide. 1,50 M. (C. F. W. Siegel.)

Echte Zigeunermusik. Zum Vorspielen.

***Lederer, D.** Scherzo caractéristique. 1,50 M. (D. Rahter.)
Feinsinnig und dankbar. Leichte Doppelgriffe.

†Lieder, 25 berühmte. Bearb. von F. Meyer. 2 M. (Universal-Edit.)
Daraus: Beethoven, Ich liebe dich. — Schumann, Mondnacht, Ständchen und Er, der Herrlichste von allen. — Mozart, An Chloe. — Schubert, Du bist die Ruh', Das Lob der Tränen, Der Wanderer, Leise flehen und Ave Maria.

Mandl, R. Serenade. 1,75 M. (J. Hainauer.)

Meyer-Helmund, E. Petite Sérénade und Chanson d'amour. Bearb. von H. Sitt. Je 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Die reizende Serenade ist schwieriger als das ansprechende Liebeslied.

Rehfeld, F. Op. 64. No. 4: Elfentanz. 1,50 M. No. 5: Zwiegespräch. 2 M. No. 6: Chanson d'amour. 1,20 M. (Raabe & Plothow.)
No. 4 und 5 zur Erlangung leichter Spielmanieren. No. 6 enthält einige Oktavengriffe.

Rootham, C. B. Impressions. No. 1: Prélude. No. 3: Sur les montagnes. Je 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Gut gearbeitete, wohlklingende Tonstücke.

***Schubert, F.** Op. 13. No. 9: L'abeille (Die Biene). 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Amüsant, dankbar und nützlich als Fingerübung. F. Schubert war Konzertmeister in Dresden (also nicht der berühmte Liederkomponist).

Singelée, J. B. Opernfantasien. Bearb. von H. Sitt. 4 Bände je 1,20 M. (Coll. Litolff No. 2385a bis d.)
In jedem Bande drei oder vier Fantasien, die manchen Übungsstoff für schwerfällige Schüler bieten.

****Squire, W. H.** Schlummerlied. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Melodiöses, reizend wirkendes, leicht spielbares Vorspielstück, das auch zur Aneiferung beim Unterrichte Verwendung finden kann.

****Tosca, A.** Op. 5. Romanze. 2 M. (A. Cranz.)
Wunderschön klingendes Tonstück, für befähigte Schüler zu empfehlen.

Volkmann, R. Op. 10. Chant du Troubadour. 1 M. (Fr. Kistner.)
Innig und einschmeichelnd.

IX. Stufe.

****Arensky, A.** Op. 30. No. 2: Serenade. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Leichten Vortrag fördernd. Feinsinnig und wohlklingend.

Bach, E. Frühlings Erwachen. Bearb. von E. Kroß. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Dieses beliebte Stück bewegt sich zum Schluß über die fünfte Lage hinaus; es ist aber trotzdem leicht und kann schon früher gespielt werden.

Beethoven, L. van. Op. 25. Serenade für Flöte, Violine und Viola. Arrangiert für Violine und Klavier von L. Déledicque. 1 M. (Coll. Litolff No. 1474.)
Für ernste Geiger; Schüler haben an dem schönen Werke manches zu üben.

***Bird, A.** Op. 17. No. 1: Scène orientale. 2,50 M. (J. Hainauer.)
Gute, charakteristische Musik. Einige freie Einsätze sind zu üben.

Boieldieu, A. Ouverture „Die weiße Dame" und Ouverture „Der Kalif von Bagdad" je 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Beide Arrangements sind geschickt gemacht und deshalb auch für den Unterricht zu empfehlen.

Brickdale-Corbett, H. M. Dichterträume. 1,50 M. (C. F. Kahnt.)
Poetisch empfunden; für gute Schüler mit der Violine und am Klavier.

†Dancla, Ch. Op. 58. Trois Morceaux de Salon. 2 M. (Edit. Peters.)
Nur für schwerfällige Schüler zur Erholung; unbedeutend.

***Eberhardt, G.** Op. 87. No. 4: La Fileuse. 1 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Effektstück in schnellen Sechzehnteln; nützliche Handgelenkübung.

Ehrhardt, O. Scherzo. 2 M. (Bosworth & Co.)
Des Tempos wegen etwas schwer. Der ruhige Mittelsatz (Trio) klingt besonders gut.

Franci, R. Il Canto del Montanaro. 1,25 M. (Carisch & Jänichen.)
Reich an Doppelgriffen. Allerliebstes Vorspielstück.

***Halvorsen, J.** Mosaique. No. 5: Fête nuptiale rustique. 2 M. (W. Hansen.)

Hauser, M. Lieder ohne Worte. 2 Bände je 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Gern gehörte Stückchen in verschiedener Schwierigkeit und von verschiedenem Charakter. Heft 1 enthält u. a. das beliebte zarte Wiegenlied (leicht) und „An die Heimat" (schwer), Heft 2 außer einem Scherzo und „Ungarischen Tanz" leichtere Lieder.

***Herold, F.** Ouverture zu „Zampa". 1,50 M. (Bosworth & Co.)

†Holländer, G. Op. 38. No. 2: Märchen. 1,30 M. (Schlesinger.)
Vortrefflich als Vortrag.

****Hubay, J.** Op. 10. No. 4: La Truite (Die Forelle). 1,20 M. (Bosworth & Co.)

— Op. 49. No. 3: Sous les arbres. 1,20 M. No. 5: Barcarolle. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Sämtlich feinsinnige Tonstücke, die auch für den Unterricht von Nutzen sind.

— Op. 58. No. 2: Tendres paroles. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Zart und innig vorzutragen.

Jensen, G. Op. 31. Trois Morceaux caractéristiques. 2 M. (Edit. Augener No. 7394.)
Daraus „Chanson populaire". Leicht und sehr schön.

***Laub, F.** Op. 12. No. 4: Impromptu. 1,20 M. (A. Cranz.)
Lebendig und feurig, von zündender Wirkung.

Lederer, D. Poème tzigane. 1,50 M. (D. Rahter.)
Sehr gutes Vortragsstück voller Leben und Feuer.

†Lieder, 25 berühmte. Bearb. von F. Meyer. 2 M. (Universal-Edit.)
Daraus: Chopin, Polnisches Lied. — Curschmann, Wiegenlied. — Weber, Wiegenlied. — Mendelssohn, Pilgerspruch. — Reißiger, Ach, wüßten's die Blumen.

Mahler, R. Op. 7. No. 2: Serenata. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Reizvoll und geistreich. Nicht schwer.

†Meyer, F. Irische Melodie. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Freie Bearbeitung von „Kathleen Mavourneen", der Lieblingsmelodie des Kaisers Wilhelm I. — Der Begleiter muß sicher in schnellen Läufen sein.

— Transcriptionen über Mendelssohn-Bartholdys „O säh' ich auf der Heide dort" und „Wohin ich geh' und schaue" je 1,20 M. (J. Bauer.)
In dem „Taschenbuch der modernen Violinliteratur" von M. Adler als empfehlenswert aufgeführt. – Sämtliche drei Stücke enthalten leichte Doppelgriffe.

Meyer-Helmund, E. Sérénade Rococo. Bearb. von F. Lehner. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Pikant durch doppelgriffige Pizzicatostellen. Nicht schwer.

****Mozart, W. A.** Ouverture „Don Juan" und Ouverture „Die Zauberflöte" je 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Beide bieten mancherlei Übungsstoff und sind deshalb beim Unterricht verwendbar.

Nielsen, L. Op. 9. Berceuse. 1,75 M. (W. Hansen.)
Ein feines Wiegenlied ganz besonderer Art mit charakteristischem più mosso-Mittelsatz.

****Pente, E.** Op. 3. Humoreske. 2 M. (A. J. Benjamin.)
Für kleine Virtuosen als Effektstück ersten Ranges zu empfehlen, da Flageolets, Springbogen, Staccato, Pizzicato und Doppelgriffe in leichter Anwendung den Erfolg sichern.

****Reinecke, C.** Op. 256a. Introduzione ed Allegro appassionato. 3 M. (Bosworth & Co.)
Klar, sinnig und edel, von köstlichem Wohlklang.

Ritter, H. Op. 28. Spinnerlied. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Zur Abglättung des Spieles. Legatoläufe bis zur sechsten Lage.

****Rosati, L.** Barcarola. 1,25 M. (Carisch & Jänichen.)
Kurz und gut. Ruhige Bogenführung fördernd.

Sauret, E. Op. 40. No. 4: Il Mulino. 2 M. (O. Forberg.)
Tonmalerisch. Einige Doppelgriffe sind zu üben.

**— Op. 41. No. 3: Chanson du Soldat. 1,50 M. (O. Forberg.)
Von eigenartigem Reiz. Nicht sehr schwierig, trotzdem das Stück fast ganz doppelgriffig geschrieben ist.

Schumann, R. Op. 102. Stücke im Volkston. 1 M. (Coll. Litolff No. 1641.)

Schumann, R. Op. 113. Märchenbilder. 1 M. (Coll. Litolff No. 1639.)
Das letzte Opus bewegt sich ausschließlich im Umfang der ersten Lage, bietet aber dem Geiger doch so viele Schwierigkeiten, daß eine tadellose Ausführung nur gereiften Spielern gelingt.

Sinding, Ch. Op. 89. No. 3: Abendlied. 1,50 M. (W. Hansen.)
Einfach und vornehm. Nicht sehr schwer.

Sitt, H. Op. 14. No. 2: Erzählung. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Übersteigt die fünfte Lage mehrfach. Lebendig und nicht schwer.

Squire, W. H. Entr'acte („Das lustige Negerlein"). 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Graziöses, humorvolles und hübsch klingendes Stück, das leicht ist, trotzdem der Umfang der fünf ersten Lagen überschritten wird.

Struß, F. Op. 13. No. 3: Mandolinata. 2 M. (Raabe & Plothow.)
Nachahmung einer Mandolinenmelodie. Nützliche Übung für das rechte Handgelenk. Zum Vortrag.

Székács, J. Op. 17. No. 2: Serenade. 1,25 M. (W. Hansen.)
Klangvoll; nicht sehr schwer, aber nur für ernste Schüler.

Tschaikowsky, P. Op. 42. No. 3: Melodie. Bearb. von H. Schradieck. 1,50 M. (D. Rahter.)
Vornehm und sinnig, nicht schwer.

Tschetschulin, A. Alla Zingaresca. 1,50 M. (N. Simrock.)
Charakteristisch und dankbar.

†Weber, E. Rêverie-Caprice. 2,50 M. (Bosworth & Co.)
Wenig bekannt, aber ausgezeichnet, gesang- und klangvoll; zum Vortrag und Schulgebrauch sehr zu empfehlen.

****Wieniawski, H.** Op. posth. Fantaisie orientale. 1,50 M. (O. Junne.)
Ein durchaus nicht schwieriges, dankbares und sehr charakteristisches Effektstück.

Wuerst, R. Op. 4. Zwei Romanzen. 2,50 M. (C. A. Challier.)
Edel, voller Leben. Die erste Romanze kann schon früher gespielt werden.

****Zirinn, J.** Op. 16. Impromptu. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Glatt und elegant. Vortrefflich als Legato-Etüde und zugleich bei guter Ausführung als reizende Zugabe.

X. Stufe.

Ambrosio, A. d'. Op. 15. Berceuse. 1,50 M. (J. André.)
Gute Musik. Zum Vortrag.

****Arensky, A.** Op. 30. No. 3: Berceuse. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Hochfeine Komposition zum Vortrage vor anspruchsvollen Hörern.

†Bazzini, A. Op. 34. No. 1: Marcia religiosa. 2,25 M. (F. Hofmeister.)
Gesangvoll; enthält Oktaven und andere Doppelgriffe.

Bird, A. Op. 17. No. 2: Caprice oriental. 3,25 M. (J. Hainauer.)
Für Talentvolle, denn das schöne Stück erfordert saubere Technik.

†**Bláha, J.** Serenade. 1,30 M. (Bosworth & Co.)
Leidenschaftlich bewegt, von guter Wirkung.

Brogi, R. Op. 34. No. 1: Andante lirico. No. 2: *Arietta all'Antica. Je 1,50 M. (D. Rahter.)
No. 1 ist ein oft in hohen Tönen singendes echtes Geigenlied mit harfenartiger Begleitung, No. 2 ein zierliches Allegretto in altem Stil.

Chiti, U. La Chanson de la Bergère. 1,25 M. (Carisch & Jänichen.)
Reizendes Andantino. Schwierig darin ist nur — allerdings sehr — der zweimal vorkommende lange Triller auf dem 4 gestrichenen e.

****Coleridge-Taylor, S.** Op. 35. No. 2: Ein Neger-Liebeslied. 1,50 M. (Edit. Augener No. 7359b.)
Eigenartige, wirkungsvolle Musik für gute Geiger. Nicht schwierig.

†**Danning, Chr.** Serenade. 1,50 M. (W. Hansen.)

****Drdla, F.** Serenade No. 2. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Reizendes Vortragsstück mit schönem Mittelsatz in Doppelgriffen.

— Op. 32. Ivresse. 2 M. (Bosworth & Co.)
Leidenschaftlich, mit häufigem Tempowechsel. Wie alle Kompositionen dieses Autors sehr ansprechend und klangvoll.

†**Duesberg, N.** Romanze. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

***Eberhardt, G.** Op. 87. No. 5: Le Papillon. 1 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Eine Sechzehntel-Etüde von guter Vortragswirkung.

Eichhorn, M. Op. 13. No. 2: Frühlingslied. 1,20 M. (Raabe & Plothow.)
In schnellem $^6/_8$-Takt. Den Lagen nach hier einzureihen, sonst leicht.

Gabriel-Marie. Douce Rencontre. 1,80 M. (D. Rahter.)

— Canzonetta, Arlequinade und Barcarolle je 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Trotz ihrer schlichten Art reizvoll und ansprechend. Sämtlich leicht.

***Gudo, R.** Op. 12. Fantasie. 2,50 M. (Bosworth & Co.)
An Bériot erinnernd. Übend, dankbar, zum Vortrag.

Hubay, J. Op. 30. Blumenleben. No. 1: Knospensprossen. 1,25 M. No. 2: Knospe und Blume. 1,75 M. No. 3: Der Schmetterling. 2 M. No. 4: Liebeswonne. 1,25 M. (J. Hainauer.)
Fein, aber in bezug auf Intonation schwierig.

— Op. 47. No. 4: Herzensgeständnis. 1,50 M. (J. Hainauer.)

— Op. 48. Trois Morceaux. No. 1: Ballade (Was der Mond erzählt). 1,25 M. No. 2: Intermezzo und No. 3: Serenata je 1,75 M. (O. Forberg.)
Diese poesievollen Stimmungsbilder sind nicht so leicht, wie sie sich anhören, und schließen jede handwerksmäßige Wiedergabe aus.

**— Op. 51. No. 4: Echos des Alpes. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Mit leichten Effektmitteln ausstaffiertes, meist doppelgriffiges, sehr dankbares Vortragsstück.

****Hubay, J.** Op. 55. Fantaisie Tziganesque No. 1 und 2 je 2,50 M. (Bosworth & Co.)
Leichte Virtuosenstücke vornehmer Art über ungarische Melodien, zum Konzertvortrag sehr zu empfehlen. No. 2 ist am schwierigsten.

— Op. 66. No. 1: Moment musical. 1,75 M. (Carisch & Jänichen.)
Fein und gute Übung.

****Huber, H.** Op. 78. Vier Fantasiestücke. No. 1: Duett. 1,75 M. No. 2: Scherzo. 2,50 M. No. 3: Ballade. 1,75 M. No. 4: Novellette. 2,50 M. (J. Hainauer.)
Gehaltvolle Musik von dauerndem Wert. No. 1 (besonders schön) und No. 4 sind die leichteren; No. 2 paßt besser in die nächste Stufe.

****Huber, J.** Deux Mélodies. 2 M. (Bosworth & Co.)
Vornehm und sinnig. Zum Schluß der zweiten Melodie klingt das Thema der ersten wieder an. Für diese Stufe leicht.

***Laub, F.** Vier Stücke. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 2384.)
Daraus das flotte Impromptu Op. 7 No. 2.

†Lieder, 25 berühmte. Bearb. von F. Meyer. 2 M. (Universal-Edit.)
Daraus: Schumann, Du Ring an meinem Finger. — Schubert, Am Meer und Am Brunnen vor dem Tore. — Beethoven, Die Ehre Gottes. — Mendelssohn, Herbstlied, Auf Flügeln des Gesanges und Frühlingslied. — Fesca, Der Wanderer. — Schumann, Schöne Wiege meiner Leiden. — Curschmann, Ihr lichten Sterne.
Für den öffentlichen Vortrag und Unterricht.

****Mahler, R.** Op. 7. No. 1: Albumblatt. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Fein geartetes Stückchen, das für diese Stufe leicht ist.

Mandl, R. Romanze. 1,50 M. (J. Hainauer.)
Gute Komposition, deren Violinstimme nicht so leicht ist, wie es zuerst scheinen mag.

Norsa, V. Romanze. 1,50 M. (Carisch & Jänichen.)
Von Vivien Chartres in ihren Konzerten gespielt.

Noskowski, S. Op. 24. No. 1: Chanson ancienne. 1 M. (J. Hainauer.)
Dem Lagenumfang nach hier einzureihendes, sonst leichtes, aber ansprechendes Vortragsstück.

****Ouverturen-Album.** 2 Bände je 2 M. (Edit. Bosworth No. 286 und 288.)
Band 1: Die weiße Dame, Zampa, Zauberflöte und Freischütz.
Band 2: Der Kalif von Bagdad, Die lustigen Weiber von Windsor, Don Juan und Jubel-Ouverture.
Reicher Übungsstoff für den Unterricht.

Palaschko, J. Op. 32. Vier Stücke. No. 1: Ballade. 2 M. (W. Hansen.)
Wohlklingend, im Mittelsatz dramatisch bewegt. Einige schnelle Läufe sind zu üben.

****Rehfeld, F.** Op. 41. Barcarole. 2,50 M. (J. Hainauer.)
Kein einfaches Solo mit Begleitung, sondern ein entzückend schönes Miteinanderwirken und Wetteifern beider Instrumente, so recht zum Vorspielen und Hören.

**— Op. 43. Vision. Scène dramatique. 2 M. (C. Wernthal.)
Sehr schön. Ausgiebige Anwendung der G-Saite, langsame Oktavengänge auf den oberen Saiten. Diese Stücke sind wirkungsvoll für den Konzertgebrauch und wie alle Werke Rehfelds angelegentlich zu empfehlen.

— Op. 47. Sechs Salonstücke. 6 M. No. 6: Impromptu. 2 M. (Raabe & Plothow.)
Großartig klingendes Stück, in dem der Zauber des Violintones zu schönster Geltung kommt.

— Op. 54. Sechs Charakterstücke. 6 M. No. 5: Scherzino. 1,80 M. (Raabe & Plothow.)
Leichte Spielmanieren fördernd.

Rootham, C. B. Impressions. No. 4: Am Wege. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Kraftvoll und lebendig, nicht ganz leicht.

Sinding, Ch. Op. 43. No. 1: Prélude. 3 M. (W. Hansen.)
Die ruhige Melodie der Violine wird von 32stel-Sextolen im Klavier getragen. — Für den Pianisten eine gute Fingerübung in beiden Händen.

**— Op. 43. No. 3: Berceuse. 2 M. (W. Hansen.)
Poesievolle, edle Musik.

— Op. 46. Legende. 2,50 M. (W. Hansen.)
Ebenso fein; etwas schwieriger.

Sjögren, E. Andantino quasi Allegretto. 2 M. (J. Hainauer.)
Für ernste und gereifte Musiker.

— Op. 45. Morceau de Concert. 3 M. (W. Hansen.)
Durchaus gediegene, wertvolle Arbeit, der zwei schwedische Melodien zugrunde gelegt sind.

****Squire, W. H.** Consolation. Lied ohne Worte. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Trotz zeitweiliger Anwendung hoher Lagen ist das schöne, dankbare Stück durchaus nicht schwierig und kann von Begabten schon früher gespielt werden.

Tschaikowsky, P. Op. 26. Sérénade mélancolique. 2 M. (Bosworth & Co.)
Nur mit Fortlassung der Oktavensprünge hier zu spielen, sonst später.

**— Canzonetta aus dem Violinkonzert. Bearb. v. E. Kroß. 1 M. (Bosworth & Co.)
Das schöne, geistvolle Stück eignet sich zum Vortrag besonders.

Venth, C. Op. 103. No. 1: Schottische Rhapsodie. 1,50 M. (O. Junne.)
Fremdartig anmutende, hübsche Arbeit.

XI. Stufe.

Alard, D. Op. 28. Regimentstochter-Fantasie. 3,60 M. Mit Orch. 5,50 M. (J. André.)
Klangvolles und dankbares Vortragsstück.

Alard, D. Op. 37. Troubadour-Fantasie. 3,75 M. (Schott.)

Etwas leichter als Op. 28, gute Übung für Finger und Bogen.

— Op. 47. Faust-Fantasie. 4 M. (Schott.)

***Bériot, Ch. de.** Airs variés. Op. 1, 2, 3, 7, 15 in einem Bande. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2274a.)

Op. 1, 2, 15, 42 in einem Bande. Bearb. von H. Heermann. 1,50 M. (J. André.)

Op. 3, 5, 7, 12 in einem Bande. Bearb. von H. Heermann. 1,50 M. (J. André.)

In Einzelausgaben, von E. Kroß bearbeitet und in der Edit. Bosworth erschienen: Op. 1 (Edit.-No. 96), Op. 2 No. (97), Op. 3 (No. 98), Op. 15 (No. 331), Op. 52 (No. 332) je —,80 M. Op. 5 (No. 330) 1 M.

Die Einzelnummern sind für ernste Schüler zu bevorzugen, da Bériots Kompositionen, obwohl manches an ihnen zu lernen ist, inhaltlich nicht hoch stehen. Op. 5 hat in der Bosworthschen Ausgabe eine von dem Original gänzlich abweichende reizvolle, musikalisch schöne Klavierstimme erhalten, die das Stück weit über die anderen Airs variés von Bériot erhebt.

**— Op. 100. Scène de Ballet. 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 333.)

Bei diesem viel gespielten, dankbaren Stücke ist die Schwierigkeit geringer als die Wirkung.

****Coleridge-Taylor, S.** Op. 16. Hiawathan Sketches. 2 M. (Edit. Augener No. 7356.)

Drei wunderschöne Stücke: Erzählung, Lied und Tanz; das erste klingt wie ein Märchen, das Lied wohl auch, und der Tanz ist frisch und feurig.

**— Op. 59. Romanze. 1,50 M. (Edit. Augener No. 11341.)

Ebenfalls von brillanter Wirkung.

****David, F.** Op. 5. Introduction et Variations sur le thème: „Je suis le petit Tambour.“ Bearb. von E. Kross. 2 M. (Bosworth & Co.) Dasselbe mit Orch. 6 M. (F. Kistner.)

Variation 3 ist eine gute Übung in springenden Arpeggien.

**— Dasselbe und „Am Springquell“. In einem Bande. 1 M. (Coll. Litolff No. 2342.)

***Dessau, B.** Op. 33. Serenade. 2 M. (Heinrichshofens Verlag.)

Graziöse, sehr geigenmäßige, aber ziemlich schwierige Komposition.

Drdla, F. Op. 51. Intermezzo. 2,50 M. (O. Junne.)

Vortrefflich zu spielen und zu hören, eine reizende, anmutende Walzerweise.

**— Op. 36. Idylle. 2 M. (Bosworth & Co.)

Vor der recht schwarz aussehenden Violinstimme braucht man nicht zu erschrecken, — es spielt sich in dem schönen Stücke alles bequem.

Hadley, H. Op. 1. Mazurka-Impromptu. 2 M. (Bosworth & Co.)

Ein beachtenswertes Op. 1. Vortreffliches und zündendes Effektstück, das etwas an ungarische Musik erinnert.

Halvorsen, J. Mosaique. No. 1: Intermezzo oriental. 2 M. No. 2: Entr'acte. 1,80 M. No. 3: * Scherzino. 1,25 M. (W. Hansen.)

Geistvolle Musik, aber nur für befähigte Schüler zu verwenden. No. 2 ist am leichtesten.

Hellmesberger, G. Airs américains. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

— Martha-Fantasie. 3,50 M. (Bosworth & Co.)

Reich an interessantem Übungsstoff.

****Hubay, J.** Op. 58. No. 3: Spanisch. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

— Op. 30. No. 5: Der Zephir. 2 M. (J. Hainauer.)

Erfordert Sicherheit in künstlichen Flageolets, gewandtes Staccato und saubere Technik der linken Hand.

**— Op. 51. No. 5: Scherzo diabolique. 2,50 M. (Bosworth & Co.)

Dieses Teufelsscherzo wirkt, wenn gut ausgeführt, durch Sexten- und Oktavengänge, schnellen Wechsel von pizzicato und arco, Flageolets usw. In vorstehender Reihenfolge zu spielen.

— Op. 72. Variations sur un thème hongrois. 3 M. (B. Senff.)

****Kaun, H.** Op. 70. No. 1: Fröhliches Wandern. Bearb. von A. Gentz. 2,50 M. (Ch. F. Vieweg.)

Ausgezeichnetes, Leben sprühendes Vortragsstück.

Lucietto, G. Op. 21. Burlesque. 2 M. (Carisch & Jänichen.)

Ein keckes, sehr gediegenes Vortragsstück.

Mayseder, J. Op. 40. Variations brillantes. —,80 M. (Coll. Litolff No. 2088.)

Übend. In Bériots Manier.

***Mozart, W. A.** Divertimento No. 3. Es-dur. Bearb. von A. Grünwald. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1184.)

Lebensfrische Allegrosätze, ein wundervolles Adagio und entzückende Menuetts! Genaue Bezeichnung in bezug auf Bogen und Finger erleichtern das Studium dieser künstlerischen Bearbeitung.

**— Divertimento in F-dur. Bearb. von G. Grünwald. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1183.)

†Nachèz, T. Op. 15. Ein Albumblatt. 1,80 M. (O. Forberg.)

Schön und schwierig.

Noskowski, S. Op. 24. No. 2: Chanson moderne. 1,50 M. (J. Hainauer.)

Brillant. Für Geiger mit schon gut geschulter Fingertechnik.

Palaschko, J. Op. 32. Vier Stücke. No. 2: Capriccio. 2 M. No. 3: Thema und Variationen. 3 M. No. 4: Arabeske. 2 M. (W. Hansen.)

No. 2 und 4 sind musikalisch gute Übungen in Legato-Läufen. No. 3 eignet sich besonders für den Vortrag, bietet jedoch auch mannigfachen Übungsstoff, so in der letzten doppelgriffigen Variation.

***Rehfeld, F.** Op. 58. No. 2: Rondo capriccioso. 2,50 M. (Raabe & Plothow.)
Gleichwertig als Konzert-, wie Übungsstück.

****Rieding, O.** Op. 26. Rhapsodie hongroise. 2,80 M. (Bosworth & Co.)
Hier wendet sich der Autor an den fertigen Geiger und bietet ihm ein glanzvolles, zündendes Bravourstück, in dem aber alles für, nichts gegen die Violine geschrieben ist und deshalb klingt und singt.

****Rode, P.** Op. 10. Air varié in G-dur. Bearb. von B. Althaus. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Klassische Variationen, von denen die zweite doppelgriffig ist (Decimen). — Dieser Ausgabe ist eine nützliche Vorstudie beigegeben.

— Airs variés. Op. 10 und 16. Bearb. von M. Schultze. 1 M. (Coll. Litolff No. 1024.)

***Sauret, E.** Op. 39. No. 2: Gondoliera. 1,50 M. (C. A. Challier & Co.)

— Op. 40. No. 2: Sur la montagne. 1,50 M. (O. Forberg.)

*— Op. 41. No. 2: Au pays. 1,50 M. (O. Forberg.)
Reiz- und klangvoll. Das erste und das letzte Stück sind auch vortreffliche Studien.

†Schillings, M. Am Abend. 4 M. (C. A. Challier & Co.)
Hochfeine, träumerische Komposition für zwei künstlerisch gebildete Spieler.

****Seitz, F.** Op. 14. Pußtaklänge. 3 M. (A. Rathke.)
Überaus wirkungsvolles Vortragsstück in ungarischer Art.

Sinding, Ch. Op. 9. Romanze. 2,50 M. (W. Hansen.)

— Op. 43. No. 2: Ballade. 3 M. (W. Hansen.)
Op. 9 ist etwas schwierig, die Ballade sogar schwer. Für zwei gute Spieler von ernster Gesinnung.

****Sluničko, J.** Op. 47. Fantasie über böhmische Volkslieder. 3 M. (A. Böhm & Sohn.)
In Sarasatescher Manier; nicht allzu schwierig, doch wohlklingend und wirkungsvoll.

— Etüde von Fiorillo (No. 28) und Introduktion (nach Fiorillo). 1,80 M. (A. Böhm & Sohn.)
Die Einleitung ist nach dem Anfang der 13. Etüde gemacht. Oktaven.

Vierling, G. Op. 59. Fantasiestück. 2,50 M. (C. A. Challier & Co.)
Klangvoll, mit nobler, aber nicht leicht zu spielender Solostimme.

****Wieniawski, H.** Op. 9. Romance sans Paroles und Rondeau élégiaque. Bearb. von F. Hermann. 1 M. (Edit. Augener No. 11772.)
Das Rondo ist in virtuoser Manier geschrieben, wirkungsvoll und verhältnismäßig leicht.

XII. Stufe.

***†Artot, J.** Op. 4. Souvenir de Bellini. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2190.)
Virtuosenstück, ungezwungen und liebenswürdig; musikalisch nicht besonders wertvoll.

****Berény, H.** Op. 7. Ungarische Weisen. 2 M. (C. A. Challier & Co.)
Wie das klingt und singt! Für technisch gut entwickelte Geiger zum Vortrag.

****Blaha, J.** Scherzo bohémien. 2 M. (Bosworth & Co.)
Gut klingendes und wirkendes Stück für angehende Virtuosen.

Coleridge-Taylor, S. Op. 9. Lament und Merry-Making. 2 M. (Edit. Augener No. 7352.)
— Op. 14. Legend. 1,50 M. (Edit. Augener No. 7353.)
— Op. 20a. Lament and Tambourine und Waltz. 2 M. (Edit. Augener No. 11 340.)
— Op. 20b. Gipsy Movements (Zigeunerlied und -tanz). 2 M. (Edit. Augener No. 7357.)
— Op. 58. African Dances. 2 M. (Edit. Augener No. 11342.)
Die vorstehenden Tonstücke eines hochbegabten Musikers sind ausnahmslos äußerst effektvolle und großartig klingende Kompositionen, die außerdem ungemein viel Übungsstoff bieten. Guten Geigern seien sie sehr warm empfohlen.

****David, F.** Op. 16. Andante und Scherzo capriccioso. 3 M. Mit Orch. 7 M. (Breitkopf & Härtel.)
Das Scherzo ist zierlich und sehr effektvoll.

****Drdla, F.** Op. 52. Capriccio. 2,50 M. (O. Junne.)
Zur Erzielung leichter Spielmanieren. Springende 32stel-Arpeggien, chromatischer Sextengang und andere Finessen geben guten Übungsstoff.

**— Op. 66. Carmen-Fantasie. 2 M. (Universal-Edit.)
Dankbares Solostück für Geiger, die einige Doppelgriff-Etüden von Kreutzer sicher spielen können.

***Eberhardt, G.** Op. 87. No. 3: Au Bord d'une Source. 1,25 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Ausgezeichnet für Finger und Handgelenk und bei tüchtigen Spielern für den Vortrag.

Halvorsen, J. Air norvégien. 2 M. (W. Hansen.)
Vornehmes Effektstück.

****Hubay, J.** Op. 32. „Hejre Kati“ (Scènes de la Csárda No. 4). 2,25 M. (J. Hainauer.)
Vielgespieltes, dankbares Konzertstück über ungarische Melodien.

— Op. 47. No. 1: Caprice de femme. 2,25 M. (J. Hainauer.)
Sehr zu üben! Gewandten Geigern als Vortragsstück zu empfehlen.

*— Op. 66. No. 3: Vol d'hirondelles (Schwalbenflug). 1,75 M. (Carisch & Jänichen.)
Mit Trillern reich verzierte Sechzehntel-Etüde zum Konzertvortrag.

****Kaun, H.** Op. 70. No. 6: Rondo. Bearb. von A. Gentz. 2,50 M. (Ch. F. Vieweg.)
Ein Virtuosenstück gediegenster Art.

Léonard, H. Op. 2. Souvenir de Haydn. 3,50 M. (J. André.)
Variationen über: Gott erhalte Franz den Kaiser. Enthält verschiedenartigste Doppelgriffe, Tremolo verbunden mit der Melodie, Arpeggien und anderes für das Studium Nützliche.

Mozart, W. A. Divertimento in D-dur. Bearb. v. A. Grünwald. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1182.)
Siehe Stufe 11.

Ondříček, F. E. Op. 12. Perpetuo-Caprice. 2 M. (Bosworth & Co.)
Brillantes, aber für die linke Hand schwieriges Konzertstück; zugleich eine ausgezeichnete Übung.

****Paganini, N.** Elftes Capriccio. In mittelschwerer Bearbeitung von E. Kroß. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Mit beachtenswerten Fingerzeigen versehen.

Puchtler, W. M. Op. 45a. Zigeunermusik. 2 Hefte je 1,50 M. (J. Bauer.)
Vollwertige, charakteristische Musik, die leider zu wenig bekannt ist.

***Sauret, E.** Op. 39. No. 4: Capriccietto. 1,50 M. (C. A. Challier & Co.)
*— Op. 40. No. 3: Farfalla. 2,25 M. (O. Forberg.)
Bei guter Ausführung sind beide Vortragsstücke von prickelndem Reiz. Als Übungen für die linke Hand außerdem wertvoll.

Schnirlin, O. Op. 7. Ballade slave. 3 M. (D. Rahter.)
Enthält nicht ganz leichte Doppelgriffe und schnelle Legatoläufe.

***Sinding, Ch.** Op. 43. No. 4: Fête. 3 M. (W. Hansen.)
Bei guter Ausführung großartig klingend. Schwierig für beide Instrumente.

***Slunicko, J.** Op. 53. Vorspiel und Perpetuum mobile. 2,50 M. (A. Böhm & Sohn.)
Anwendung der höchsten Lagen in schnellen Sechzehntelfiguren.

Vieuxtemps, H. Op. 11. Fantaisie-Caprice. 4,25 M. Mit Orch. 8,50 M. (Schott.)
Brillantes Konzertstück virtuosen Charakters für Geiger mit angeborenem Staccato. Schwierig.

XIII. Stufe.

Bronsart, J. von. Op. 21. Phantasie. 2,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Geistvoll gedachtes, sehr schwieriges Stück für sichere Künstler.

Centola, E. Op. 23. Danse de Fantômes. 2 M. (D. Rahter.)
Obwohl durchaus geigenmäßig, doch sehr schwierig — ein wahrer Hexentanz.

Chaminade, C. Op. 31. Trois Morceaux. No. 3: Bohémienne. 2,50 M. (J. Hainauer.)
Wirksam, aber etwas schwierig durch Doppelgriffe und schnelle Gänge in höheren Lagen, sowie durch öfteren schnellen Wechsel von pizzicato und arco.

****Drdla, F.** Op. 35. Danse des Sorcières. 3 M. (Bosworth & Co.)
Dieser Hexentanz steht musikalisch weit höher als die gleichnamige Komposition Paganinis und wirkt schon deshalb mehr, weil jeder Ton klingt.

Dupuis, A. Fantaisie rhapsodique. 6 M. (O. Junne.)
Breit angelegtes, wertvolles Konzertstück (Eug. Ysaye gewidmet).

Eberhardt, G. Op. 98. Scherzo. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Von Goby Eberhardt — d. h. gut — für Jean Kubelik — d. h. schwer.

— Op. 99. Serenade. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Setzt Sicherheit in Doppelgriffen, sowie sauberes Staccato und Flageolet-gewandtheit voraus. Effektvoll.

— Op. 104. Capriccio. 1,20 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Konzertstück bester Art, sehr schön und ziemlich schwer.

Halvorsen, J. Capriccio. Allegro de Concert. 2,50 M. (W. Hansen.)
Henry Marteau gewidmet.

Hauser, M. Op. 34. Das Vöglein im Baume. 2 M. (Edit. Peters.)
Als Übung im Flageoletspiel zu gebrauchen.

Hubay, J. Op. 33. „Hullámzó Balaton" (Scènes de la Csárda No. 5). 2,25 M. (J. Hainauer.)

— Op. 34. „Sárga Cserebogár" (Scènes de la Csárda No. 6). 3 M. (J. Hainauer.)
Op. 33 ist Sarasate gewidmet. Op. 34 enthält viele und schwierige Flageolets.

— Op. 47. No. 5: Grisé d'amour (Im Rausche der Liebe). 2,50 M. No. 6: Feux-follets (Irrlichter). 2,50 M. (J. Hainauer.)
Gleichfalls Glanznummern für Virtuosen.

***Laub, F.** Op. 4. No. 2: Ballade. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 2383.)
Reich an chromatischen Läufen und Oktavengängen.

Meyer, W. Legende. 1,50 M. (C. F. Kahnt.)
Reich an schnellen Oktavengängen und anderen Doppelgriffen.

XIV. Stufe.

Hubay, J. Op. 10. No. 2: Danse diabolique. 2,25 M. (Bosworth & Co.)
Virtuoses Blendwerk, wirkungsvoll und dankbar. Chromatische Sextenläufe, Doppelgriffe und Flageolets.

— Op. 41. „Kossuth-Nota." (Scènes de la Csárda No. 7.) 3,50 M. (J. Hainauer.)
Schönes und klangvolles Konzertstück, Solisten sehr zu empfehlen.

— Op. 60. „Azt mondják" (Scènes de la Csárda No. 8). 3,50 M. (W. Hansen.)

**— Op. 65. „Czinka Panna Nótája" (Scènes de la Csárda No. 9). 2,50 M. (Carisch & Jänichen.)
Das letzte Werk ist freilich sehr schwierig, aber auch ein Effektstück ersten Ranges.

Liszt, F. Rhapsodie hongroise No. 6. Bearb. von C. Halir. 3 M. (Schlesinger.)

Moszkowski, M. Op. 16. No. 1: Ballade. 3,75 M. (J. Hainauer.)
Beides glänzende Virtuosenstücke und sehr schwer.

Raff, J. Op. 67. La Fée d'Amour. 5 M. (Schott.)
Diese überreich mit leichten Staccatostrichen (Saltato) versehene Konzertkomposition wurde häufig von Wilhelmj und Sarasate gespielt.

****Wieniawski, H.** Op. 6. Souvenir de Moscou. 1,75 M. (Coll. Litolff No. 1928.)
Zwei Lieder von Warlamow virtuos bearbeitet.

XV. Stufe.

Bazzini, A. Op. 17. Transcriptionen. No. 5: Oberon von Weber. 2,50 M. (Schlesinger.)
— Op. 25. La Ronde du Lutin. Scherzo fantastique. 3,50 M. (Schott.)
— Op. 15. Allegro de Concert. 5 M. Mit Orch. 9 M. (Litolff.)
Höchst wirkungsvolle Virtuosenstücke, besonders Op. 25.

Ernst, H. W. Op. 11. Fantaisie brillante sur la Marche et la Romance d'Otello. Bearb. von E. Singer. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2169.)
— Op. 20. Rondo Papageno. 4 M. (Bosworth & Co.)
— Op. 22. Airs hongrois. Bearb. von E. Singer. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2171.)
— Op. 18. Le Carnaval de Venise. Bearb. von E. Singer. 1 M. (Coll. Litolff No. 2170.)
Ausgesprochene Virtuosenstücke, ausgestattet mit allen möglichen Effektmitteln. — Op. 20 ist verhältnismäßig am leichtesten.

Nachèz, T. Op. 16. Rhapsodie hongroise. 4 M. (O. Forberg.)
Dieses brillante Effektstück nach ungarischen Liedern ist gewissermaßen eine Aufzählung aller geigerischen Blendmittel, die bei tadelloser Ausführung von hinreißender Wirkung sind, andernfalls aber das Gegenteil zur Folge haben.

Paganini, N. Vier Kompositionen. Neuausgabe von A. Schultz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2374.)
Moto perpetuo, Carnaval de Venise, I Palpiti, Le Streghe. — In diesen Virtuosenstücken, die anscheinend ausschließlich geschrieben sind, um die blendende Technik des Verfassers glänzen zu lassen, finden die verschiedentlichsten Klangeffekte in reichstem Maße Anwendung: einfache und künstliche Flageolets, selbst doppelgriffige, das Ponticello und Flautato, sowie schnelle Pizzicato-Läufe in der linken Hand und arco und pizzicato gleichzeitig oder in schnellem Wechsel.
— Variationen über „God save the Queen". (Schott.)
Während Paganinis Aufenthalt in Berlin für seine dortigen Konzerte geschrieben. Von den schwierigen Werken das allerschwierigste.

Langsame Sätze mit Klavier.

I. Stufe.

Dugge, W. Op. 37. Melodie. 1 M. (E. Eulenburg.)
Kaulich, J. Op. 198. Sechs Lieder ohne Worte. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Kurz und gut. No. 1: Großmütterchen (C-dur, $^4/_4$-Einteilung, enthält schon $^3/_8$-Noten), No. 2: Bruderliebe (G-dur, enthält einige $^1/_8$-Noten). No. 4: Der Mutter Sorgfalt (A-moll).

Newell, J. E. Six Morceaux faciles. 2 M. (Edit. Cranz Nr. 23.)
Daraus: No. 1: Romance. No. 2: Sérénade.

II. Stufe.

†Drdla, F. Op. 26. No. 1: Melodie. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Sehr gut klingend, zum Vortrag geeignet.

****Durante, F.** Arie. 1 M. (Bosworth & Co.)
Klassisches, einfaches Stückchen. Mit dem angegebenen Fingersatze: Stufe 5.

****Ellerton, G.** Op. 21. No. 2: Meditation. 1 M. (Bosworth & Co.)
Tonbildung förderndes, sinnig ernstes Musikstück, wie es ansprechender für diese Stufe kaum vorhanden ist. — Es-dur.

****Ischpold, A.** Zwei Weihnachtslieder. 1,50 M. Für 2 Violinen und Klavier 1,60 M. (Bosworth & Co.)
„O du fröhliche" und „Stille Nacht, heilige Nacht."

****Mendelssohn, L.** Miniaturen. (Bosworth & Co.)
Daraus: Cavatina, Conte serieux, Wiegenlied je 1 M. Schlummerlied. 1,20 M.
Eins wie das andere sehr niedlich. Zum Vortrag und Unterricht.

Müller, O. Op. 42. No. 1: Einsamkeit. No. 2: Schlummerlied. Je 1 M. (J. Hainauer.)
Beide sehr schön und recht großartig klingend. No. 1 ist am leichtesten.

Newell, J. E. Six Morceaux faciles. 2 M. (Edit. Cranz No. 196.)
Daraus: Mélodie sympathique und Berceuse.

Palaschko, J. Op. 28. Miniaturen. No. 3: Andante cantabile. 1 M. (D. Rahter.)

Rieding, O. Op. 22. No. 1: Schlummerlied (C-dur). No. 4: Gebet (D-dur). Je 1 M. (Bosworth & Co.)
Zur Erzielung ruhiger Bogenführung.

Schröder, H. Op. 19. Sechs kleine Violinstücke. 2 Hefte je 1,75 M. (W. Hansen.)
Aus dem ersten Hefte: Morgenlied und Romanze, aus dem zweiten: Abendgebet.

†Sitt, H. Op. 73. Zwanzig kleine Vortragsstücke. 2 Bände je 2,50 M. (O. Forberg.)
Aus dem 1. Bande: Melodie, Wiegenlied und Romanze. — Wenn Kindern nur das Beste gegeben werden soll, so sind diese instruktiv und musikalisch wertvollen Arbeiten zu empfehlen.

— Op. 78. No. 1: Lied ohne Worte. No. 2: Legende. No. 3: Idylle. No. 5: Stilles Glück. No. 8: Liebeslied. No. 9: Arioso. Je 1,20 M. (Bosworth & Co.)

— Op. 95. No. 3: Arioso. 1,25 M. (O. Forberg.)
Sämtlich schlicht und feinsinnig, deshalb für Unterricht und Vortrag verwendbar und nützlich.

†**Tolhurst, H.** Sechs Stücke. No. 1: Cavatine. No. 2: Abendgedanken. No. 3: Rêverie. No. 6: Abendträumerei. Je 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Die einfachen Tonstücke sind dem kindlichen Geschmacke angemessen und deshalb bei sehr jungen Schülern zur Erlangung ruhiger Bogenführung zu verwenden.

III. Stufe.

Lehmann, O. Op. 6. Lied. 1,50 M. (Bosworth & Co.
Für schwerfällige Schüler zur Aneiferung.

Seitz, F. Op. 29. No. 2: Cavatine. No. 5: Andante sostenuto. Je 1 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Gediegene, ansprechende Stücke.

IV. Stufe.

Bull, O. Sehnsucht der Sennerin. 1,25 M. (W. Hansen.)
Die schlichte Melodie ist von J. S. Svendsen harmonisiert.

Burow, C. Polnisches Lied. 1 M. (Bosworth & Co.)
Schwermütig. Zum Vortrag.

****Chopin, F.** Trauermarsch. —,80 M. (Bosworth & Co.)
Ernst. Sehr hübsche Bearbeitung mit genauem Fingersatz.

Eichhorn, M. Op. 22. No. 4: Lied. 1 M. (Raabe & Plothow.)
Dem sinnigen Stückchen ist eine 2. Geigenstimme beigegeben.

†**Fabian, G.** Op. 15. Berceuse. 1,50 M. (J. Hainauer.)
Duftige, schlichte Weise von gewinnendem Wesen. In der ersten Lage spielbar.

****Faye, P. de.** Ave Maria. 1 M. (Bosworth & Co.)
— Wiegenlied. 1 M. (Bosworth & Co.)
Beide Stücke sind zur Aneignung ruhiger Bogenführung geeignet und wegen ihrer feinsinnigen Art zum Vorspielen zu empfehlen.

Fučik, J. Op. 213. Berceuse. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Für die Tonbildung und glatte Bogenführung. Mit den vorgeschriebenen Fingersätzen später zu spielen.

****Händel, G. F.** Largo. Bearb. von R. Hofmann. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Die weltberühmte Arie in guter Bearbeitung.

****Haydn, J.** Serenade. 1 M. (Bosworth & Co.)
Beliebtes Repertoirestück des Florentiner Quartetts.

Holländer, G. Op. 42. No. 2: Abendlied. 1 M. (O. Forberg.)

****Juon, P.** Op. 36. No. 1: Melodie. 1 M. (Schlesinger.)
Feines Stückchen. Die Kompositionen Juons sollten von jedem Lehrer beachtet werden.

Krall, E. Op. 5a. Vier Stücke. 2 Hefte je 1,50 M. (Schlesinger.)
Daraus: Larghetto (Heft 1) und Wiegenlied (Heft 2).
Kleine feinsinnige Nippsächelchen.

Marchet, G. Romanze. 1,20 M. (Raabe & Plothow.)
In altem Stil, sinnig und zart.

Mozart, W. A. Ave verum corpus. Bearb. von E. Kroß. 1 M. (Bosworth & Co.)

Pergolese, G. B. Siciliano (Tre giorni). Bearb. von H. Sitt. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Bekanntes und beliebtes Stückchen ohne Schwierigkeiten.

Rehfeld, F. Op. 69. No. 1: Wiegenlied. No. 3: Andacht. Je 1 M. (Raabe & Plothow.)
Reizend; im Volkston No. 1, in kirchlichem Charakter No. 3.

†Schumann, R. Schlummerlied. 1 M. (Bosworth & Co.)
Für Violine gut klingend.

Seybold, A. Op. 115. Frühlingsnacht. 1,20 M. (A. P. Schmidt.)

Stradella, A. Kirchenarie. —,60 M. (Coll. Litolff.)
Einfache Bearbeitung dieses berühmten Stückes.

Wilhelmj, A. Albumblatt. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Fein und leicht ausführbar.

Witt, L. F. Sonntagsruhe. Melodie. 1 M. (F. Schuberth jr.)
Schlicht und wohlklingend. Auch in der ersten Lage auszuführen.

V. Stufe.

****Bach, J. S.** Sarabande aus der 2. englischen Suite. Bearb. von A. Eisenmann. —,80 M. (A. Auer.)
Doppelgriffreich. Für diese Stufe zu üben.

Beethoven, L. van. Erster Satz aus der Mondscheinsonate. 1 M. (Bosworth & Co.)
Technisch leicht.

****Drdla, F.** Op. 25. Madrigal. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Vornehm, gesangvoll. Auf dieser Stufe bequem zu spielen, wenn die letzten Takte auf der E-Saite (dritte Lage) genommen werden.

**— Op. 33. Wiegenlied. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Mit Sordine zu spielen. Einfach und innig, ohne jede Schwierigkeit.

**— Op. 34. No. 1: Meditation. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Einfache, innige Melodie für bessere Schüler zum Vorspielen.

Faucheux, A. Rêverie und Nocturne. Je 1,25 M. (O. Junne.)

†Gabriel-Marie. Dans le calme du soir. 2 M. (D. Rahter.)

— Tendre éveil. Bearb. von F. Meyer. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Ruhige Gesänge von schöner Wirkung.

†Gluck, Ch. v. Andantino affettuoso. 3 M. (Augener & Co.)

Gounod, Ch. Meditation über das 1. Präludium aus J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier". 2 M. (Schott.)
Eine einfache Violinmelodie über dem Präludium.

****Halvorsen, J.** Chant de „Veslemöy". 1 M. (W. Hansen.)
Im Balladenton, wunderschön.

†Händel, G. F. Arioso. Bearb. von W. Burmester. 1 M. (Schlesinger.)
Zur Gewinnung eines ruhigen, langgesponnenen Tones.

†Haydn, J. Aria con Recitativo. Bearb. von Th. Rehbaum. 1 M. (Schlesinger.)

— Romanze. Bearb. von Th. Rehbaum. 1 M. (Schlesinger.)
Besonders ist die Arie zu empfehlen.

**— Oesterreichische Nationalhymne. —,75 M. (Bosworth & Co.)
Sehr nett eingerichtet; für schwerfällige Schüler zur Aufmunterung.

Holländer, G. Op. 55. No. 1: Albumblatt. 1 M. (F. Schuberth jr.)
Geistvoll und feinsinnig. Technisch leicht. Schlußtakt: 5. Lage.

Juon, P. Op. 36. No. 3: Wiegenlied. 1,20 M. (Schlesinger.)
Besonders reizvoll und kristallenklar.

†Meyer, F. Russisches Volkslied. 1,30 M. (J. Bauer.)
Diese Bearbeitung einer schwermütigen russischen Melodie wird in M. Adlers „Taschenbuch“ empfohlen. Leichte Anwendung der 5. Lage.

Neruda, F. Op. 11. Berceuse slave. 1,20 M. (D. Rahter.)
Charakteristisches Wiegenlied nach einer polnischen Melodie.

†Nowaček, O. Op. 6. No. 1: Serbische Romanze. 1,50 M. (W. Hansen.)
Ernste Melodie von fremdartigem Reiz.

Pantillon, G. Op. 51. No. 2: Serenade. 1 M. (J. Hainauer.)
Im Balladenton gehalten. Interessante Begleitung.

Rahn, M. Lied ohne Worte. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Von einnehmendem Wesen und inniger Melodik. Zum Vortrag.

Rehfeld, F. Op. 56. No. 2: Widmung. No. 5: Abendlied. Je 1 M. (Raabe & Plothow.)
Schlicht und innig.

— Op. 74. No. 1: Berceuse. 1,20 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Sinnig, einschmeichelnd. Rehfelds Kompositionen sind sehr zu empfehlen.

Schubert, F. Ave Maria. Ständchen: Leise flehen. Je —,80 M. (Bosworth & Co.)
Leichte Übertragungen der schönen Lieder.

Sitt, H. Op. 73. Zwanzig kleine Vortragsstücke. 2 Bände je 2,50 M. (O. Forberg.)
Aus dem 2. Bande: Elegie und Nocturno.

Tschaikowsky, P. Op. 6. No. 6: Nur wer die Sehnsucht kennt. Bearb. von O. Wittenbecher. 1 M. (Bosworth & Co.)
Äußerst schlichte, wohlklingende Komposition.

Witt, L. F. Op. 67. Romanze. 1 M. (F. Schuberth jr.)
Trotz der einfachen Begleitung nett klingend.

Wolff, B. Op. 155. Albumblatt. 1,50 M. (J. Hainauer.)
Zart und einschmeichelnd melodiös, in wiegendem $^3/_4$-Takt.

VI. Stufe.

†Alard, D. Op. 49. Heft 2: L'Adieu und L'Absence. 2 M. (J. André.)
Nur für sehr begabte Schüler, weil die dritte Lage mehrfach überstiegen wird.

†Allen, Ch. N. Op. 6: Romanze und Op. 9: Berceuse. Je 1,30 M. (A. P. Schmidt.)
Das Wiegenlied ist durch Wiederholung und Fortführung der Melodie in Flageolettönen besonders wirkungsvoll.

Becker, A. Op. 80. Adagio. 1 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Auch in einer Ausgabe für Violine und Orgel zu haben.

****Drdla, F.** Op. 34. No. 2: Ballade. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Besonders schön unter den klangvollen Stücken dieses Komponisten.

†Förster, A. Op. 132. Andante religioso. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Vorzügliches Vortragsstück in kirchlichem Charakter.

†Hermann, R. Deux Mélodies. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
No. 1 (Lento) ist sehr schön und nicht schwer, No. 2 ebenso hübsch, aber weniger leicht.

****Holländer, G.** Op. 56. No. 1: Aria. 1,50 M. (W. Hansen.)
Die ruhige Melodie wird von vollgriffigen Klavierakkorden getragen.

†Lotti, A. Aria. Bearb. von W. Langhans. 1,80 M. (F. Hofmeister.)
Gesangvolles, edel empfundenes Vortragsstück.

****Mattheson, J.** Aria. Bearb. von W. Burmester. 1 M. (Schlesinger.)
Sehr leicht, jedoch ganz auf der G-Saite vorzutragen.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Fragment. Bearb. von E. Kroß. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

**— Lied ohne Worte No. 19. Bearb. von E. Kroß. 1 M. (Bosworth & Co.)

Pantillon, G. Op. 51. No. 3: Cantabile. 1 M. (J. Hainauer.)
Übersteigt einmal leicht die dritte Lage; im übrigen ohne jede Schwierigkeit. Das Stückchen ließe sich unter Umständen in der 4. Stufe spielen.

Rehfeld, F. Op. 54. Sechs Charakterstücke. 6 M. No. 1: Gebet. 1 M. No. 2: Wiegenlied. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)
In dem leichten Gebet wird die zweite, in dem schwierigeren Wiegenlied die fünfte Lage vorübergehend angewendet.

****Schumann, R.** Träumerei und Abendlied. Je —,80 M. (Bosworth & Co.)
Geschmackbildende, poesievolle Stücke. Das Abendlied übersteigt einmal leicht die dritte Lage.

Sitt, H. Op. 94. No. 1: Romanze. 2 M. (O. Forberg.)
Das dankbare und prächtige Vortragsstück übersteigt die dritte Lage freilich nicht, ist aber nur sehr guten Schülern hier zu geben.

VII. Stufe.

Bach, J. S. Adagio non troppo. 1 M. (Raabe & Plothow.)
Auch mit Orgel zu spielen.

Bláha, J. Chanson triste. 1 M. (Bosworth & Co.)
Zart, feinsinnig.

Byford, F. G. Vision d'amour. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Leicht zu spielen, dabei sehr ansprechend.

****Chopin, F.** Op. 9. No. 2: Nocturne. Bearb. von R. Hofmann. 1 M. (Bosworth & Co.)
Das bekannte wunderschöne Stück eignet sich zum Vortrag sehr gut.

****Eichhorn, M.** Op. 13. No. 1: Wiegenlied. 1 M. (Raabe & Plothow.)
Wie alle Kompositionen dieses Geigers wohlklingend und violinmäßig.

— Melodie. 1 M. Lied ohne Worte. —,80 M. (Raabe & Plothow.)
Vornehm und schlicht, von einschmeichelnder Melodik.

— Op. 22. No. 2: Märchen. 1 M. (Raabe & Plothow.)
Sehr leicht. In erzählendem, schlichtem Tone. G-moll und G-dur. Begleitung: Synkopen.

Godard, B. Berceuse de Jocelyn. 2,50 M. (Choudens.)
Wunderhübsches, zartes Stück zum Vortrag. Leicht.

Händel, G. F. Aria und Allegro aus der 10. Suite für Klavier. Bearb. von E. Singer. 1,50 M. (W. Hansen.)
Hier die Arie.

Henriques, R. Op. 5. No. 1: Märchen. 1,50 M. (D. Rahter.)
Mit kurzer Oktavenstelle. Einfach und fein.

****Henry, H.** Cavatina und A l'hombre. Je 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Beides echte, klangvolle Geigenstücke; nicht schwer, aber ansprechend.

Hubay, J. Op. 52. No. 1: Sonnet (A une fleur). 1,50 M. (J. Hainauer.)

— Op. 66. No. 2: Adieu! 1,25 M. (Carisch & Jänichen.)
Beide zart und duftig.

†Hüllweck, F. Op. 21. No. 5: Sehnsucht. Bearb. von H. Sitt. 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)

Kappeller, C. Ivresse d'amour. Bearb. von F. Meyer. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Stimmungsvolles, ansprechendes Vorspielstück.

Neruda, F. Op. 51. Rêverie. 1,50 M. (D. Rahter.)
Das gesangvolle Stück übersteigt die dritte Lage nicht, ist aber besser mit Anwendung der fünften zu spielen. Leicht.

— Op. 56. Sérénade slave. 1,20 M. (D. Rahter.)
Mit mehrmaliger Benutzung des 3gestrichenen e auf der A-Saite als Flageoletton; sonst recht leicht.

Randegger, E. Berceuse. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Das hübsche Wiegenlied ist zugleich als Trio (Violine, Violoncello und Klavier) erschienen.

†Rehfeld, F. Op. 47. Sechs Salonstücke. 6 M. (Raabe & Plothow.)
No. 1: Schlummerlied. —,80 M. No. 3: Märchen. 1 M.
Beide sehr leicht und voller Poesie.

****Rubinstein, A.** Melodie. Bearb. von E. Kroß. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Leicht und äußerst geigenmäßig.

Sinding, Ch. Op. 89. No. 2: Alte Weise. 1,50 M. (W. Hansen.)
Durch vornehm ruhigen Charakter für sich einnehmend.

Sitt, H. Op. 14. No. 1: Canzona. No. 3: Träumerei. Je 1 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
— Op. 56. Berceuse. 1,25 M. (W. Hansen.)
Besonders reizvoll sind Op. 14 No. 1 u. 3; die Träumerei ist am schwierigsten.

Steiner, H. v. Op. 42. Romanze. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Gediegen und von einnehmendem Wohlklang.

****Stradella, A.** Kirchenarie. Bearb. von E. Kroß. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Wirkungsvolle Einrichtung dieses berühmten Stückes.

****Tenaglia, A. F.** Arie. Bearb. v. E. Kroß. 1 M. (Bosworth & Co.)
Ganz herrliches Tonstück, in dem ein kurzer, ernster F-moll-Satz mit einer freundlichen F-dur-Melodie wechselt, die vor dem Schluß zu ergreifender Steigerung anschwillt, bis sie schließlich dem nochmals einsetzenden leise verklingenden Moll weicht.

Tschaikowsky, P. Op. 40. No. 2: Chanson triste. Bearb. von E. Kroß. 1 M. (Bosworth & Co.)
Rhythmisch einfache, im Volkston gehaltene Melodie.

VIII. Stufe.

Aßmayr, J. J. Op. 70. Elegie. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Sehr schön, aber zu üben.

****Deprosse, A.** Op. 2. Wiegenlied. 1,25 M. (F. Schuberth jr.)
Feinsinnig. Die Klavierstimme erfordert sehr gute Ausführung.

Dessau, B. Op. 29. No. 1: Lied ohne Worte. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Sehr schön und nicht schwer.

Dreyschock, F. Op. 28. Andantino religioso. 1 M. (O. Junne.)
Innig; geigenmäßig und deshalb wohlklingend.

Ebart, P. v. Op. 17. Romanze. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
B-moll. Poetische, musikalisch gute Komposition.

†Fiby, H. Op. 2. Märchen und Romanze. Je 2 M. (Bosworth & Co.)
Vortragsstücke für den Familienkreis; gut klingend.

†Forwald, L. A. Serenade. 1 M. (W. Hansen.)
In wiegendem 6/8-Takt, die dritte Lage selbst durch den Schlußsatz (Flageolet) nicht übersteigend.

****Franci, R.** Canto d'Imeneo. 1,25 M. (Carisch & Jänichen.)
Mit leichten Doppelgriffen.

****Franz, R.** Hebräische Melodie. 1,25 M. (F. E. C. Leuckart.)
Tiefernste, gehaltvolle Musik. Doppelgriffe.

****Fröhlich, J.** Op. 15. Romanze. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Die schöne Solostimme, von ganz leichter Klavierbegleitung getragen, endet mit dem aufsteigenden D-dur-Dreiklang bis zum 4 gestrichenen d.

Godard, B. Berceuse und Serenade (aus Op. 18). 1,50 M. (W. Hansen.)
Nicht schwierig, zum Vortrag vor fein empfindenden Hörern.

Haydn, J. Adagio in G-dur. Bearb. von H. Schröder. 1,20 M. Mit Quart. 1 M. (Heinrichshofens Verlag.)

†**Kuhn, C. H.** Op. 18. Largo. 1 M. (Bosworth & Co.)
Das ganze Stück ist auf der G-Saite zu spielen; es ist leicht und eignet sich vorzüglich zum Kirchenvortrag mit Orgel. Auch mit Streichquartettbegleitung erschienen.

****Mozart, W. A.** Larghetto aus dem Klarinettenquintett. —,80 M. (H. Litolff.)

Muldermans, Ch. Drei Serenaden. Je 1 M. (Edit. Cranz No. 304, 305 und 331.)
Nette, nicht schwierige Vortragsstücke.

— Romance sans paroles. 1 M. (Edit. Cranz No. 333.)

*— Aubade. 1 M. (Edit. Cranz No 334.)
Zum Vorspielen geeignet.

Petschnikoff, A. Op. 10. No. 3: Berceuse. 1,50 M. (D. Rahter.)

†**Rieding, O.** Petite Ballade. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Das hübsche Stück mit einfacher Klavierbegleitung kann von guten Schülern schon früher gespielt werden.

Rootham, C. B. Impressions. No. 2: Am See. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Schlicht, aber fein.

†**Sauret, E.** Op. 40. No. 1: Chanson d'autrefois. 1,50 M. (O. Forberg.)
Durch weiche Melodik gewinnend, angenehm zu spielen und zu hören.

****Schlösser, L.** Op. 37. No. 6: Zweistimmiges Gebet. 1,30 M. (J. André.)
Sehr ansprechend und vorzüglich klingend.

Seybold, A. Op. 116. Adagio concertante. 1,50 M. (A. P. Schmidt.)
Ein echtes Violinadagio mit wirkungsvollen Partien in leichten Doppelgriffen und Arpeggien, aber ohne tieferen Gehalt.

Sjögren, E. Andante sostenuto. 2 M. (J. Hainauer.)

****Spies, E.** Op. 76. Cavatine. 1,20 M. (J. Feuchtinger.)
Enthält leichte Doppelgriffe.

Sulzer, J. Op. 8. Sarabande. 1 M. (D. Rahter.)
Ganz auf der G-Saite zu spielen. Für den Kirchenvortrag.

Wieniawski, H. Op. 9. Romance sans Paroles. Bearb. von F. Hermann. 1 M. (Edit. Augener No. 11 772.)
In Verbindung mit einem „Rondeau élégiaque" erschienen.

†**Wilhelmj, A.** Hymne. 1,50 M. (Warmuth.)
Majestätischer, feierlicher Natur.

IX. Stufe.

†**Allen, Ch. N.** Op. 25. Meditation. 1,20 M. (A. P. Schmidt.)
Einem schönen, breiten Gesang auf der G-Saite folgt eine wirksame Flageolet-Partie, die anfangs allein mit dem 4. Finger auszuführen ist. Die fünfte Lage wird leicht überschritten.

†**Bach, J. S.** Air aus der D-dur-Ouverture für Orchester. Bearb. von E. Kroß. 1 M. (Bosworth & Co.)
Ganz auf der A-Saite zu spielen.

****Bach, J. S.** Dasselbe bearb. von Fr. Meyer. 1,20 M. (Bosworth & Co.)

In dieser Ausgabe ist die wunderschöne und weltberühmte Arie ganz auf der G-Saite vorzutragen. Jeder Lagenwechsel ist genau angegeben.

†— Sarabande aus der 3. englischen Suite. Bearb. von E. Singer. —,75 M. (W. Hansen.)

†Bazzini, A. Op. posth. Rêverie. 1,25 M. (Carisch & Jänichen.)

In dieser Stufe aufgeführt, weil bis zum 3gestrichenen a gehend; sonst aber sehr leicht.

****Beethoven, L. van.** Op. 40. Romanze in G-dur. Bearb. von B. Althaus. 1 M. (Bosworth & Co.

Ideal schönes Tonstück von unvergänglichem Wert. Die Doppelgriffe in diesem Stücke sind zu üben.

— Schwanengesang. Letztes Adagio des Meisters. Bearb. von H. Ritter. 1,20 M. (Bosworth & Co.)

„Es ist nie etwas geschrieben worden, was die innerste Art und Regung unseres Wesens so ganz und voll wiedertönte, wie dieser letzte Vers des unsterblichen Gesanges von Beethoven." (L. Nohl.)

Chaminade, C. Op. 31. Trois Morceaux. No. 1: Andantino. 2 M. (J. Hainauer.)

Sinnig. Die kleine Doppelgriffstelle ist leicht.

Dorn, O. Op. 11. Romanze. 1,20 M. (C. A. Challier & Co.)

Duftig und feinsinnig, nicht schwer.

****Drdla, F.** Op. 29. Le Songe. Nocturne. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Edel und sangbar, von schönster Klangwirkung. — Am Schluß wird die fünfte Lage überschritten: D-dur-Dreiklang in langsamen Viertelnoten durch drei Oktaven.

Francke, R. Op. 58. Romanze. 1,80 M. (Heinrichshofens Verlag.)

Für diese Stufe, in die das Stück des Lagenumfanges wegen eingereiht werden muß, schwer. Fis-dur.

Grützmacher, F. Op. 19. No. 1: Romanze. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Innig und warm empfunden, von instrumentalem Wohlklang.

****Haydn, J.** Adagio cantabile. Bearb. von Th. Rehbaum. 1 M. (Schlesinger.).

†Holländer, G. Op. 38. No. 1: Vorspiel. 1,30 M. (Schlesinger.)

Sehr schön. Für diese Stufe nicht leicht.

Hubay, J. Op. 10. No. 1: Arioso. 1,20 M. (Bosworth & Co.)

— Op. 49. No. 1: Souvenir. No. 2: Plainte. No. 4: Prière. No. 6: Vision. No. 7: A vous qui ètes là. Je 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Reizende, vornehme Tonstücke. Besonders schön sind No. 1, 4 und 7.

Laub, F. Op. 12. No. 1. Canzonetta. No. 2: Verlorenes Glück. Je —,80 M. (A. Cranz.)

In No. 2 wird die fünfte Lage einmal überstiegen. Beide Stücke sind gefällig und leicht.

†Meyer, K. Op. 57. No. 1: Wiegenlied. —,75 M. (R. Forberg.)

Einschmeichelnd und leicht.

†Mozart, W. A. Adagio. Bearb. von E. Heim. 1 M. (Edit. Augener No. 11 567.)

Seelenvolle, herrliche Musik. — Einige schnelle Läufe sind zu üben.

****Raff, J.** Op. 85. No. 3: Cavatina. 1,50 M. (F. Kistner.)

Reger, M. Op. 87. No. 1: Albumblatt. 1,50 M. (O. Forberg.)

Die Violinstimme dieses hochfeinen, kostbaren Tonstückes ist instrumentgerecht und nicht schwierig.

****Rehfeld, F.** Op. 89. No. 5: Pastorale. 1,20 M. (A. P. Schmidt.)

Beginnt mit einem längeren Satz ohne Begleitung.

****Rieding, O.** Op. 27. Traumbild. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Übersteigt einmal die fünfte Lage, sonst leicht. Gesangvoll und ansprechend.

Sauret, E. Op. 23. No. 2: Pensée fugitive. 1,20 M. (C. A. Challier & Co.)

— Op. 39. No. 1: Aria. 1,50 M. No. 3: Melodie. 1,20 M. (C. A. Challier & Co.)

Drei einschmeichelnde Tonstücke, die den Klang der Violine recht zur Geltung kommen lassen. Op. 23 No. 2 übersteigt die fünfte Lage, ist trotzdem aber leicht. Die Arie ist wunderschön harmonisiert und fast mehr noch, als die anderen Sätze, zum Vortrag geeignet.

†Sitt, H. Op. 40. Sechs Fantasiestücke. 2 Hefte je 3 M. (E. Eulenburg.)

Aus dem 1. Hefte die erste Nummer. Ein herrliches Gedicht in Tönen.

Sluničko, J. Op. 31. Romanze. 1,50 M. (A. Böhm & Sohn.)

— Op. 34. No. 1: Lied ohne Worte. 1,25 M. (A. Böhm & Sohn.)

Beide wunderschönen Geigengesänge gehen über die fünfte Lage hinaus, sind trotzdem aber nicht schwierig.

†Tschaikowsky, P. Barcarole. Bearb. von E. Kroß. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Ein zartes, poesievolles Vortragsstück von einschmeichelnder Melodik.

— Op. 48. No. 3: Elegie. Bearb. von R. Hofmann. 2 M. (D. Rahter.)

Mit Anwendung der erleichterten Stelle schon hier bequem zu spielen.

Wiklund, A. Op. 6. Andante. 2 M. (W. Hansen.)

Fein und von bester Klangwirkung.

Wilhelmi, J. Op. 16. No. 1: Berceuse. 1 M. (F. Schuberth jr.)

****Wilhelmj, A.** Schwedische Melodie. 2 M. (Schlesinger.)
Einfach und zum Herzen sprechend.

Winding, A. Op. 47b. Abendstimmung. Andante religioso. 1,50 M. (W. Hansen.)
Nur am Schluß im D-dur-Akkord bis zum 4gestrichenen d die fünfte Lage überschreitend. Auch mit Orgel zu spielen.

X. Stufe.

†Beethoven, L. van. Op. 50. Romanze in F-dur. Bearb. von B. Althaus. 1 M. (Bosworth & Co.)
Ebenso vornehm und schön, wie die G-dur-Romanze.

Bohm, C. Op. 296. Meditation über das Adagio aus Beethovens Mondscheinsonate. 1 M. (J. Hainauer.)
Enthält langsame Oktavengänge.

†Borregaard, E. Chanson d'amour. 2 M. (W. Hansen.)
Gut vorgetragen von schöner Wirkung.

Brassin, G. Plainte (Klage). 1 M. (P. J. Tonger.)
Enthält gut klingende Doppelgriffe und leichte Flageolets.

****Bronsart, J. von.** Romanze. 2 M. (R. Sulzer Nachf.)
Schön empfundenes und gehaltvolles Vortragsstück.

†Carrodus, B. Op. 15. Nocturne. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Sich natürlich gebendes, tonbildendes Stück, das sich sehr eignet zum ersten Vorspielstück in den höheren Lagen (3gestrichenes a).

Centola, E. Op. 26. Souvenir d'un Rêve. 1,20 M. (D. Rahter.)
Von einfacher, gewinnender Melodik. Die vorkommenden Doppelgriffe sind gut in die Finger fallend.

†Chaminade, C. Op. 31. Trois Morceaux. No. 2: Romanze. 2 M. (J. Hainauer.)
Gut klingend.

Chopin, F. Op. 32. No. 1: Nocturne (H-dur). Bearb. von A. Wilhelmj. 1,50 M. (Schlesinger.)
Wunderschön klingend. Die vorkommenden Doppelgriffe sind zu üben.

****Drdla, F.** Romanze. A-dur. Originalausgabe. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Nicht allein äußerst wirkungsvoll, sondern auch gut musikalisch. Eine „leichtere Ausgabe" ist schon auf Stufe 8 zu spielen.

†Eberhardt, G. Op. 33. No. 2: Ungarisches Zigeunerlied. 1,50 M. (A. Cranz.)
Für diese Stufe trotz der Doppelgriffe leicht. Ein feines, schwermütiges Vorspielstück.

**— Op. 101. Wiegenlied. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Ganz in Doppelgriffen geschrieben, deshalb auch nützlich zum Üben.

Ehrhardt, A. Op. 41. Romanze. Bearb. von F. Meyer. 1,50 M. (F. Schuberth jr.)
Die Begleitung gibt nur das Notwendigste; die Solostimme ist sehr wirkungsvoll mit großartig klingendem Doppelgriff-Mittelsatz.

****Eichhorn, M.** Op. 13. No. 3: Abendlied. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)

Schön empfunden und gut wirkend, ein echter Geigengesang. Nur dem Lagenumfang nach hier, übrigens leicht.

Ernst, H. W. Op. 10. Elegie. Bearb. von E. Singer. —,50 M. (Coll. Litolff No. 2168.)

Von Herzen kommend zum Herzen sprechend.

†Field, J. Nocturno in Es-dur. 1 M. (Bosworth & Co.)

Obwohl im Original für Klavier geschrieben, doch angenehm zu geigen.

Franci, R. Sognando. Melodia appassionata. 1 M. (Carisch & Jänichen.)

Den angegebenen Lagen nach für diese Stufe, jedoch kann die träumerische Weise mit der schönen Begleitung, die viel mit zu reden hat, schon früher gespielt werden, wenn die Fingersätze entsprechend geändert werden.

Halvorsen, J. Andante religioso. 2,50 M. (W. Hansen.)

Auch mit Orgelbegleitung versehen. Für diese Stufe leicht.

Hoeberg, G. Op. 3. Romanze. 1,75 M. (W. Hansen.)

Für anspruchsvolle Hörer, feines Konzertstück.

****Hofmann, H.** Op. 31a. Adagio. Violinstimme eingerichtet von J. Lauterbach. 2 M. (Ries & Erler.)

Sehr schöne Melodie und vornehme Komposition. Zum Vortrag.

Holländer, G. Op. 40. Widmung. 1,75 M. (O. Forberg.)

Adagio mit leidenschaftlich erregtem Mittelsatz.

Hubay, J. Op. 38. No. 1: Vor ihrem Bild (Gesang auf der G-Saite). 1,25 M. (O. Junne.)

**— Op. 58. No. 1: Chant élégiaque. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Beides gesangvolle Stücke, die durchaus ernst und kraftvoll, nicht weichlich zu spielen sind.

Jensen, G. Op. 31. Trois Morceaux caractéristiques. 2 M. (Edit. Augener No. 7394).

Daraus die wunderschöne Romanze. Für Stufe X. leicht.

Juon, P. Op. 28. No. 3: Berceuse. 1,50 M. (Schlesinger.)

Das poesievolle, märchenhaft zarte Tonstück ist für Stufe 10 leicht.

Kappeller, C. Op. 20. Romanze. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Mehr eine Fantasie; geigenmäßig und von guter Wirkung.

****Kaun, H.** Op. 70. No. 5: Elegie. Bearb. von A. Gentz. 1,50 M. (Ch. F. Vieweg.)

Musikalisch wertvolles Adagio, das später mit den beigefügten Doppelgriffen zu spielen ist.

†Le Beau, L. A. Op. 44. Elegie. 1,50 M. (F. Schuberth jr.)

Schön empfundenes, gesangvolles Tonstück.

****Lucietto, G.** Op. 29. Meditazione. Andante religioso. 1,50 M. (Carisch & Jänichen.)

Gehaltvolle, wohlklingende Komposition, die tiefen Eindruck hinterläßt.

****Mackenzie, A. C.** Op. 64. No. 3: Danklied. 2 M. (Bosworth & Co.)

Hochfeine Tondichtung für ernste und gediegene Spieler. Für den Konzertgebrauch zu empfehlen.

†**Mewes, W.** Op. 17. Romanze. 1 M. (J. Bauer.)
Melodiöse, sich natürlich gebende Komposition von schöner Wirkung.

****Paganini, N.** Romanze. Bearb. von A. Wilhelmj. 1,50 M. (Schlesinger.)
Gediegene, klangvolle und schön empfundene Musik.

Pergolese, G. B. Nina. 1,20 M. (Praeger & Meier.)
Die bekannte Arie „Tre giorni" von G. Eberhardt für den Konzertgebrauch eingerichtet. Sehr leicht.

****Procházka, R. von.** Op. 9b. Romanze. 1 M. (Coll. Litolff No. 2358.)
Edel empfunden; mit wohlklingenden, nicht schwierigen Doppelgriffstellen.

Rieding, O. Op. 29. Sancta Caecilia. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Schönes, gesangvolles Vortragsstück.

Rossi, M. Op. 8. Arioso. 1 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Voll klingendes Adagio in frommem Charakter.

Rubinstein, A. Op. 44. Romanze. Bearb. von H. Wieniawski. 2 M. (C. F. Kahnt.)
Diese ausgezeichnete Bearbeitung ist als dankbare Konzertnummer zu empfehlen. Doppelgriffreich.

****Schlösser, L.** Op. 38. No. 2: Legende. 1,25 M. (C. Rühle.)
Für diese Stufe leicht.

****Sitt, H.** Op. 88. Suite. Daraus No. 3: Arioso. 2 M. (E. Eulenburg.)
Gehaltvoll, innig und ernst, dankbar für den Geiger.

Slunička, J. Op. 34. No. 2: Lied ohne Worte. 1,25 M. (A. Böhm & Sohn.)
Prächtiges Vortragsstück mit lebhafterem, sehr schönem Mittelsatz.

— Op. 56. No. 1: Ballade. 1,80 M. (J. André.)
Ruhiger, mit breitem Ton zu spielender Geigengesang. Schön und nicht schwer.

Spohr, L. Op. 135. No. 1: Barcarole. Bearb. von L. Auer. 1 M. (Coll. Litolff No. 1921.)
Die außer den Konzerten am meisten gespielte Komposition des Meisters.

Székács, J. Op. 17. No. 1: Chant du Printemps. 1,50 M. (W. Hansen.)
Der Geiger wird in dem sehr vornehmen Stücke einige Änderungen hinsichtlich der Bogenbezeichnung vornehmen müssen.

Tottmann, A. Op. 42. No. 2: Erinnerung. 1,20 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Fein komponierter, elegischer Geigengesang.

****Weinmann, R.** Op. 24. No. 1: Romanze. 2,25 M. (Bosworth & Co.)
Dem hübschen Stücke folgt in demselben Hefte eine effektvolle Mazurka.

****Wieniawski, H.** Op. 17. Legende. 2 M. Mit Orch. 4 M. (F. Kistner.)
Ansprechend, mit schönem Mittelsatze in Doppelgriffen. Oktaventriller.

****Wilhelmj, A.** Op. 10. Romanze. 1,30 M. Mit Orch. 3,50 M. (Schlesinger.)
Ausgezeichnet als Komposition und Violinstück.

Witt, J. Op. 26. Serenade. 1,50 M. (M. Kott.)
Von innigem, gesangvollem Charakter, einfach und vornehm.

XI. Stufe.

****Chopin, F.** Op. 9. No. 2: Nocturne in Es-dur. Bearb. von P. de Sarasate. 1,80 M. (Durand.)
Die Bearbeitung ist meisterhaft.

†Hubay, J. Op. 30. No. 6: Verlassen und verwelkt. 1,50 M. (J. Hainauer.)

— Op. 47. No. 2: Invocation. Elegischer Gesang auf der G-Saite. 1,50 M. (J. Hainauer.)
Nicht gerade schwer, aber nur für Spieler mit großem Ton.

Kaun, H. Op. 70. No. 3: Albumblatt. Bearb. von A. Gentz. 1,50 M. (Ch. F. Vieweg.)
Hochfeines Tonstück. Mit den beigefügten Doppelgriffen schwierig.

Kotek, J. Op. 4. Romance élégiaque. 2 M. (C. A. Challier & Co.)
Für Geiger mit sauberer Technik und ausgiebigem Ton.

†Kreutzer, C. Violinsolo aus dem „Nachtlager in Granada". Bearb. von F. Zajic. —,80 M. (C. A. Challier & Co.)
Die Klavierbegleitung ist so leicht, daß dieses wunderschöne Stück, wo sich nur ein mäßig tüchtiger Pianist findet, zu Gehör gebracht werden kann.

Laub, F. Vier Stücke. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 2384.)
Daraus die Elegie Op. 3. — Viele Oktavengänge enthaltend.

Radoux, J. Th. Elegie. Eingerichtet von C. Thomson. 2 M. (Bosworth & Co.)
Das Stück ist in der Originalfassung eine Violoncello-Komposition; es klingt jedoch in der geschickten Bearbeitung sehr gut.

Sauret, E. Op. 23. No. 1: Chant du soir. 1,80 M. (C. A. Challier & Co.)

— Op. 39. No. 5: Tristesse. 1,20 M. (C. A. Challier & Co.)
Beides elegante Stücke, die ein sauberes Legato voraussetzen. Das Abendlied ist zugleich eine vortreffliche Etüde.

— Op. 41. No. 1: Le mal du pays. 1,50 M. (O. Forberg.)
Wunderschönes Vortragsstück von ernst dramatischem Wesen.

****Schubert, F.** Ave Maria. Bearb. von F. Rehfeld. 1,50 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Eine geistvolle, ausgezeichnete freie Bearbeitung, die als Konzertnummer dem Geiger warm empfohlen sei.

Sjögren, E. Op. 40. Poème. 3 M. (W. Hansen.)
Durch die interessante Klavierstimme wird die fein geartete Violinmelodie wirkungsvoll gehoben.

†Vieuxtemps, H. Rêverie. 2,25 M. (Bote & Bock.)
Ehemals viel gespieltes und gern gehörtes Adagio von gesangvoller Art. Oktavengänge.

XII. Stufe.

Fesca, A. Op. 27. Romanze. 2 M. (H. Litolff.)
Warm empfunden. Schwierig.

****Reger, M.** Op. 87. No. 2: Romanze. 2,50 M. (O. Forberg.)
Geistig bedeutsame Komposition von hohem Adel. Der Vortrag erfordert zwei durchaus gediegene und gereifte Künstler. Die Violinstimme umfaßt beinahe den ganzen Umfang der Geige und schließt jede schülerhafte oder handwerksmäßige Wiedergabe aus.

Sahla, R. Nocturno No. 2. E-dur. 2 M. (F. C. Kahnt Nachf.)

Witt, J. Op. 13. Nocturno. 1,50 M. (J. Bauer.)
Ein edles, echtes Geigenstück von schönem Wohlklang.

XIII. Stufe.

Sahla, R. Nocturno No. 1. B-dur. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Reich an schnellen chromatischen Legatoläufen durch mehrere Oktaven.

— Ballade. 2,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Für zwei gute Spieler. Dem Geiger vortreffliche Übung in gebundenen Terzengängen.

Wieniawski, H. Op. 5: Adagio élégiaque. 1,75 M. (Coll. Litolff No. 1930.)
Reich an Oktavengängen, die mit wirkungsvollem Gesange auf der G-Saite wechseln.

Wilhelmj, A. In memoriam. 3 M. Orchesterstimmen 5 M. (Schlesinger.)
Ernst, aber wirkungsvoll und dankbar.

Tänze und Märsche mit Klavier.

I. Stufe.

****Beazley, J. C.** Original-Melodien. 3 Hefte je 1,50 M. (E. Germann.)
Heft 1: Valsette (D-dur), Bourrée (C-dur).

II. Stufe.

****Corelli, A.** Sarabande und Giga. Bearb. von B. Althaus. 1 M. (Bosworth & Co.)
Die Sarabande fördert die Tonbildung, die Giga die Technik der linken Hand.

****Ellerton, G.** Op. 18. Huit Bagatelles. No. 1: Valsette. No. 2: Gigue. No. 8: Marsch. Je 1 M. (Bosworth & Co.)

— Op. 21. No. 3: Gavotte. 1 M. (Bosworth & Co.)
Gediegene, angenehm zu spielende Nippsächelchen.

Holländer, G. Op. 48. Für die Jugend. No. 2: Geburtstagsmarsch. No. 5: Gavotte. No. 6: Walzer. Je 1 M. (W. Hansen.)

****Juon, P.** Op. 19. Bagatellen. 1,50 M. (Schlesinger.)
Daraus: Marsch (A-moll und F-dur) und A-b-c-Walzer (F-dur).
Ausgezeichnet zum Vortrag, musikalisch gehaltvoll.

****Mendelssohn, L.** Miniaturen. Daraus: Kleiner Walzer, Polonaise, Mazurka, Gavotte und Soldatenmarsch je 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Allerliebste, aneifernde Vorspielstücke in den leichtesten Tonarten.

Newell, J. E. Le petit Violiniste. 2 M. (Edit. Cranz No. 23.)
Daraus: Polka facile, Gavotte, Valse élegante und Petite Gigue.

— Six Morceaux faciles. 2 M. (Edit. Cranz No. 196.)
Daraus: Danse gracieuse, Menuett, Mazurka und Marche.
Nette, instruktive Stückchen für leicht ermüdende Schüler.

Schröder, H. Op. 19. Sechs kleine Violinstücke. 2 Hefte je 1,75 M. (W. Hansen.)
Aus dem ersten Hefte: Geburtstagsmarsch.

Seitz, F. Op. 29. No. 1: Marsch. No. 3: Menuett. No. 6: Gavotte. Je 1 M. (Heinrichshofens Verlag.)

Seybold, A. Op. 120. No. 1: Erinnerung. No. 3: Am Golf. Je 1,20 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Für Schwerfällige zur Aufmunterung.

†Sitt, H. Op. 78. No. 12: Ländlicher Tanz. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Amüsante, langsame Walzermelodie.

Zillmann, E. Op. 87. No. 1: Ländlerweise. No. 2: Pavane. Je 1 M. (Ch. F. Vieweg.)
Beide Stücke klingen gut und nützen als Übungsstoff.

III. Stufe.

Bach, J. S. Gavotte aus der Orchester-Suite in D-dur. Bearb. von B. Althaus. 1 M. (Bosworth & Co.)
Die Violinstimme ist sehr leicht, die Begleitung etwas schwerer.

Dorn, A. Op. 127. Kleine Walzer. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)
Leicht und amüsant. Die Klavierstimme ist sehr einfach.

****Drdla, F.** Op. 27. No. 2: Tarantella. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Prächtiges, lebendiges Vorspielstück, für den Unterricht zu empfehlen.

Händel, G. F. Menuett aus „Samson". 1 M. (Bosworth & Co.)

Heydrich, H. Tarantella. 1,50 M. (J. André.)
Lebendig. Zum Vorspielen und als feine Etüde zur Übung.

Klump, J. Op. 23. No. 1: Menuett. No. 2: Gavotte. Je 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Trotz aller Einfachheit musikalisch gut gearbeitet.

Newell, J. E. Six Morceaux récréatifs. 2 M. (Edit. Cranz No. 24.)
Daraus: Le Plaisir (Gavotte), Le Bonheur (Walzer), Paliska (Mazurka) und Marche des Amazones.
Sämtlich instruktiv und wohlklingend.

Papini, G. Op. 87. Soirées enfantines. No. 3: Lisette! No. 4: Dorine. No. 6: Topsy. Je 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Lisette: allerliebster Walzer; Dorine: eine vollklingende Gavotte; Topsy: ein drolliger Negertanz mit punktierten Noten an der Bogenspitze. Amüsant und nützlich.

****Rieding, O.** Op. 22. No. 2: Walzer. 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Der schwierigsten Stelle (in Achteln) ist eine leichtere Fassung beigegeben.

Rosas, J. Über den Wellen. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Im Umfang der ersten Lage, aber mit Anwendung der dritten wirksamer.

Seybold, A. Op. 110. No. 1: La Tendresse. Walzer. No. 4: Mazurka. Je 1,20 M. (A. P. Schmidt.)

— Op. 120. No. 2: Die Jagd. 1,20 M. (Heinrichshofens Verlag.)

Das Jagdstück kann an Stelle einer Etüde verwendet werden.

— Op. 126. Aus alten Tagen. Menuett. 1,50 M. (A. P. Schmidt.)

Sitt, H. Op. 73. Zwanzig kleine Vortragsstücke. 2 Bände je 2,50 M. (O. Forberg.)

Aus dem 1. Bande: Walzer, Menuett, Gavotte und Mazurka.

Nicht alltägliche Tanzmelodien, sondern vornehme Stückchen.

— Op. 95. No. 1: Marsch. No. 2: Menuett. No. 3: Gavotte. No. 4: Valse mélancolique. Je 1,25 M. (O. Forberg.)

IV. Stufe.

Aletter, W. Frühlingstraum. 2 M. (Bosworth & Co.)

Eine hübsch klingende Gavotte. Nicht schwer.

— *Auf Capri. 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Eine Tarantella, zum Vortrag geeignet und schwieriger als das vorige Stück.

Bayer, J. Am Weihnachtsabend. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Nette, kleine Tanzsuite: Menuett, Polka, Walzer, Gavotte und Walzer.

****Becker, J.** Marcia. 1 M. (M. Kott.)

****Beethoven, L. van.** Menuett in G-dur. Bearb. von W. Burmester. 1 M. (Schlesinger.)

Entzückend und leicht. Von W. Burmester oft vorgetragen.

****Boccherini, L.** Menuett. 1 M. (Bosworth & Co.)

Das beliebte Tanzstück kann schon hier gespielt werden.

Bohm, C. Op. 366. No. 2: Rococco. Gavotte. No. 3: Slavische Tanzweise. Je 1 M. (A. P. Schmidt.)

Sehr nett; besonders die graziöse Gavotte gefällt kleinen Schülern sehr.

Chopin, F. Op. 7. No. 1: Mazurka. 1 M. (Bosworth & Co.)

Obwohl die dritte Lage an Tonumfang nicht überschreitend, doch zu üben.

Czibulka, A. Op. 374. La Coquette. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Eine graziöse Gavotte ohne irgendwelche Schwierigkeiten.

Dittersdorf, K. Ditters von. Deutscher Tanz. Bearb. von W. Burmester. 1 M. (Schlesinger.)

Huber, A. Op. 10. Tarantella. 1,20 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Martini, G. B. Gavotte: Les Moutons. Bearb. von W. Burmester. 1 M. (Schlesinger.)
Les Moutons genannt, weil die Klavierstimme canonmäßig der Violinmelodie nachfolgt. — Sehr leicht.

Pantillon, G. Op. 46. No. 2: Styrienne. No. 5: Villanelle. Je 1 M. (J. Hainauer.)
No. 2 keck, männlich kraftvoll. No. 4 in munterem $^6/_8$-Takt.

Rehfeld, F. Op. 56. No. 3: Menuett. No. 4: Geburtstagsmarsch. Je 1 M. (Raabe & Plothow.)

— Op. 73. No. 1: Festklänge. 1,20 M. No. 3: Der kleine Rekrut. 1,80 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Musikalisch gute und amüsante Stückchen.

Sitt, H. Op. 53. Miniaturen. 2 Hefte je 4 M. (E. Eulenburg.)
Heft 1 No. 4: Walzer. Heft 2 No. 8: Mazurka, No. 11: Tanzstück.

Sousa, J. P. Kadettenmarsch. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Mit diesem leichten und trotzdem schwierig klingenden Stücke können die Kleinen große Wirkung erzielen.

V. Stufe.

Alard, D. Op. 49. Heft 5: Marsch. 2 M. (J. André.)
Dem netten Stücke liegt eine schwerere doppelgriffreiche Violinstimme bei, die etwa zu Stufe 8 gehört.

****Allen, Ch. N.** Op. 7. No. 1: Introduktion und Polonaise. 1,80 M. No. 2: Barcarole und Tarantella. 2 M. (A. P. Schmidt.)
Frisch, anfeuernd.

— Op. 28. Doushka. 1,30 M. (A. P. Schmidt.)
Allerliebste Mazurka.

Czibulka, A. Op. 356. Liebestraum nach dem Balle. 2 M. (Bosworth & Co.)
Überaus zarte Walzerweise, unterbrochen von einer Tremolando-Melodie in ganz leichten Doppelgriffen („Vision"). Das reizende Stück wird viele Freunde finden.

****Gossec, F. J.** Gavotte. Bearb. von E. Kroß. 1 M. (Bosworth & Co.)
Zierlich und ansprechend. Mit hüpfendem Bogen zu spielen.

Holländer, G. Op. 56. No. 4: Feierlicher Marsch. 1,50 M. (W. Hansen.)
Volltönend und wirksam.

Holzhei, Th. Karnevaltänze. 2,25 M. Für Violine allein. 1 M. (Bosworth & Co.)

Holzhei, Th. Carmen-Album. Sieben Tänze nach Melodien aus „Carmen“. 2 M. Für Violine allein 1 M. (Bosworth & Co.)

****Jenkinson, E.** Sechs lyrische Stücke. No. 2: Elfentanz. No. 4: Mazurka. Je 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Gut und effektvoll, besonders No. 2, eine treffliche Handgelenkstudie.

****Juon, P.** Op. 36. No. 2: Karnevalmarsch. 1,20 M. No. 5: Walzer und No. 8: Schwedische Tanzklänge. Je 1,50 M. (Schlesinger.)

Wundervoll! No. 2 wirkt durch Doppeltöne (Benutzung einer leeren Saite neben gegriffenen Tönen), No. 5 ist ein reizendes Tanzpoem vornehmster Art, und No. 8 krönt als Ende das ganze Opus.

Krafft-Lortzing, C. Erzherzog Eugen-Marsch. Bearb. von F. Meyer. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Ansprechend; ohne jede Schwierigkeit.

Krall, E. Op. 5a. Vier Stücke. Heft 2: Wiegenlied und Gavotte. 1,50 M. (Schlesinger.)

Allerliebst. Musikalisch feine Tanzmelodie in dem zweiten Stückchen.

Martin, F. J. Easthope. Cassandra. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Obwohl den Umfang der ersten Lage nicht überschreitend, ist diese hübsche Mazurka besser erst hier mit Anwendung der dritten Lage zu spielen.

****Rehfeld, F.** Op. 54. Sechs Charakterstücke. 6 M. Daraus No. 3: Gnomenmarsch. 1,80 M. (Raabe & Plothow.)

Selbst mit den ad libitum zu spielenden Akkorden leicht. Interessant und gefallend.

Rieding, O. Op. 23. No. 2: Zigeunermarsch. 1,50 M. No. 4: Gavotte. 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Besonders zur Stärkung des rhythmischen Gefühles.

Schubert, F. Militairmarsch. 1 M. (Bosworth & Co.)

****Sitt, H.** Op. 48. No. 2: Gavotte. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Nicht schwierig. Sehr fein.

Sluničko, J. Op. 4: Mazurka. 1 M. (A. Böhm & Sohn.)

VI. Stufe.

****Chopin, F.** Op. 40. No. 1: Polonaise. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Großartig und festlich klingend, als wäre sie eigens für Geige geschrieben. Auch für den Unterricht zu empfehlen.

— Op. 18. Walzer. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

****Drdla, F.** Op. 30. Ungarische Tänze. No. 1: Hej de Fényes. No. 3: Ég a kunyhó. Je 2 M. (Bosworth & Co.)

Wie die Geige singt und klingt! Das sind zündende Konzertstücke trotz ihrer leichten Ausführbarkeit. No. 1 überschreitet einmal die dritte Lage.

**— Op. 34. No. 4: Lenorka. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Leichte Akkorde (pizzicato und col arco) machen diese feurige Mazurka zu einem schwierig klingenden Effektstück.

Eichhorn, M. Op. 22. No. 3: Walzer. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)

Poetische, graziöse Tanzweise; gut gemacht und deshalb gut klingend.

***Ellerton, G.** Op. 15. No. 4: Tarantella. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Gute Triolenübung und Hörer und Spieler erfreuendes Vorspielstück.

****Faye, P. de.** Old Kensington. Menuett. 1 M. (Bosworth & Co.)

Ganz reizende, schön harmonisierte Tanzweise; für feinsinnige Spieler ein genußreiches Kabinettstückchen.

Gavotten-Album. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1010.)

Enthält Gavotten von J. S. Bach, Corelli, Händel, Gluck, Leclair, Lully, Martini und Rameau.

****Händel, G. F.** Menuett. Bearb. von W. Burmester. 1 M. (Schlesinger.)

Henriques, F. Op. 20. No. 1: Pantomime. Gavotte. 1 M. (W. Hansen.)

Holländer, G. Op. 41. No. 2: Menuetto capriccioso. 1,50 M. (O. Forberg.)

Neckisches Zwiegespräch zwischen Violine und Klavier. Technisch leicht.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Op. 61. No. 4: Hochzeitsmarsch. 1 M. (Bosworth & Co.)

****Mozart, W. A.** Menuett in Es-dur. Bearb. von W. Burmester. 1 M. (Schlesinger.)

Muldermans, Ch. La Fantasque. 1 M. (Edit. Cranz No. 332.)

Allerliebster, wohlklingender Walzer.

— Vieille et Musette. 1 M. (Edit. Cranz No. 307.)

Eine effektvolle Bourrée, deren lebendige Melodie über dudelsackartig mitklingenden leeren Saiten liegt. Leicht und amüsant.

Neruda, F. Op. 64. Mazurek. 2,50 M. (D. Rahter.)

Nicht ganz leicht; aber als Vortragstanz und zum Schulgebrauch vortrefflich.

Pantillon, G. Op. 51. No. 4: Mazurka. 1 M. (J. Hainauer.)

Des Tempos und der Tonart (E-dur) wegen hier eingereiht; mit guten Schülern früher zu spielen.

****Rameau, J. B.** Gavotte. Bearb. von E. Kroß. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

In altem Stil. Angenehm zu spielen und dankbar.

Sabathil, F. Op. 168. 's Mauerblümchen. 2 M. (Bosworth & Co.)

Langsamer Walzer.

***Sitt, H.** Op. 73. Zwanzig kleine Vortragsstücke. 2 Bände je 2,50 M. (O. Forberg.)

Aus dem 2. Bande: Tarantelle, Ländler und Bolero.

— Op. 87. No. 1: Menuett. No. 2: Gavotte. Je 1,50 M. (O. Forberg.)

— Op. 95. No. 12: Bolero. 1,25 M. (O. Forberg.)

Der charakteristische Bolero ist am schwierigsten.

VII. Stufe.

Alard, D. Op. 49. Heft 8: Berceuse und Tyrolienne. 2 M. Mit Streichquintett. 1,50 M. (J. André.)
Hierher gehört die Tyrolienne, ein zierliches, ansprechendes Stück.

****Beethoven, L. van.** Menuett in Es-dur. Bearb. von W. Burmester. 1 M. (Schlesinger.)

Dessau, B. Op. 29. No. 2: Gavotte. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Hier eingereiht, obwohl einmal die fünfte Lage überschritten wird (durch Ablangen des 3gestrichenen a). Zum Vorspielen zu empfehlen.

****Drdla, F.** Op. 30. Ungarische Tänze. No. 2: Hamis babám. 2 M. (Bosworth & Co.)
Wunderschön! Leichte Anwendung der zweiten und vierten Lage.

Henriques, F. Op. 20. No. 4: Menuetto. 1,50 M. (W. Hansen).

****Mozart, W. A.** Menuett in D-dur. Deutscher Tanz. Bearb. von W. Burmester. Je 1 M. (Schlesinger.)

Novaček, O. Op. 6. Bulgarische Tänze. 2 Hefte je 2 M. (W. Hansen.)
Die meisten dieser Tanzweisen, die selten die dritte Lage übersteigen, sind musikalisch schöne, langsame Melodien von schwermütigem Wesen.

Sitt, H. Op. 13. No. 1: Romanesca. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Schlichte, leicht spielbare Tanzweisen in altem Stil.

VIII. Stufe.

****Drdla, F.** Op. 50. Danse gracieuse. 1,80 M. (Bosworth & Co.)
Gavotte. Leichte Doppelgriffe und Flageolets. Zum Üben und für den Vortrag. Für diese Stufe schwierig.

****Eichhorn, M.** Ungarischer Tanz in E-moll. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)
Nicht sehr schwer, aber wirkungsvoll. Doppelgriffe.

***Haupt, G.** Op. 23. Tarantella. 1 M. (C. A. Challier & Co.)
Interessant zu üben und nett zum Vortrag. Leicht.

Haydn, J. Menuett. Bearb. von W. Burmester. 1 M. (Schlesinger.)
— Menuett. 1 M. (Bosworth & Co.)

Hofmann, R. Op. 71. No. 2: Walzer. 1,30 M. (A. P. Schmidt.)

Jensen, G. Op. 31. Trois Morceaux caractéristiques. 2 M. (Edit. Augener No. 7394.)
Daraus das prächtige, großartig klingende Menuett.

****Kuhlau, F.** Menuett (Walzer). Bearb. von W. Burmester. 1 M. (Schlesinger.)
Sehr ansprechend. Einige leichte Doppelgriffe.

Lehár, F. Gold und Silber. Bearb. von F. Meyer. 2,50 M. (Bosworth & Co.)
Wegen seiner genauen Bezeichnung ist dieser Walzer auch beim Unterricht verwendbar.

Meyer-Helmund, E. Maschka. Mazurka. Bearb. von H. Sitt. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Ein perlendes, wirksames Stückchen mit nützlichen schnellen Läufen.

— Scène de Valse. Bearb. von F. Meyer. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Wie die Mazurka, völlig geigenmäßig und ansprechend. Zur Erholung, zum Vorspielen und zur Festigung des rhythmischen Gefühls.

— Petite Valse mélancolique. Bearb. von H. Sitt. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Leicht, trotz einiger Übergänge in die fünfte Lage.

Neruda, F. Op. 70. Mazurka. 1,50 M. (D. Rahter.)

****Spies, E.** Op. 34. Polonaise. 1,50 M. (A. E. Fischer.)

Das wuchtig daherschreitende Stück ist angenehm zu spielen und zu hören.

Tanzalbum. 9 Bände je 2 M. (Bosworth & Co.)

Ungarische Tänze. Bearb. von F. Behr. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 998.)

Kurze Stückchen für den Familienkreis.

IX. Stufe.

Alard, D. Op. 49. Heft 6: Styrienne. 2 M. No. 4: *La Sevillana. 2 M. (J. André.)

No. 6 ist durchweg in Doppelgriffen geschrieben; eine leichtere Stimme (7. Stufe) liegt bei. No. 4 ist sehr zu üben.

Bizet, G. Marsch aus Carmen. Bearb. von O. Singer. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Sehr vollklingend; gute Taktstudie, geeignet zum Vortrag.

— Habanera aus Carmen. Bearb. von O. Singer. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Die Bearbeitung dieses reizvollen Stückes ist äußerst geschickt gemacht. Etwas schwieriger als der Marsch.

Bohm, C. Op. 345. Mazurka. 1 M. (J. Hainauer.)

Amüsant und angenehm zu üben; außerdem gut klingend.

Brüll, J. Op. 90. No. 1: Scène espagnole. 2 M. No. 2: Mazurka. 2 M. No. 3: Tarantella. 2,50 M. (Bosworth & Co.)

Gute Musik. Sehr zu üben.

Chopin, F. Op. 67. No. 3: Mazurka. Bearb. von O. Rieding. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Sehr zu üben. Gut ausgeführt, wirksam.

Demuth, A. J. Op. 13. No. 1: Introduktion und Gavotte. 1,50 M. (F. Schuberth jr.)

****Drdla, F.** Op. 23. Zweite Mazurka. G-dur. 2 M. (Bosworth & Co.)

Ein prächtig klingendes und nicht schweres Effektstück bester Art.

****Drdla, F.** Op. 30. Ungarische Tänze. No. 4: Hey, Hay! 2 M. (Bosworth & Co.)

Herrliches Geigenstück von leidenschaftlichem Charakter; jeder Ton klingt, und alles ist leicht ausführbar. Als Vortrag zu empfehlen, als Lehrmittel gute Handgelenkstudie.

****—** Op. 31. Chant d'Amour. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Eine durchaus vornehme Walzerweise mit reizvoller Klavierstimme.

****—** Op. 43. Chanson joyeuse. 2,50 M. (Bosworth & Co.)

Reizende Walzermelodie. Etwas leichter als Op. 31.

Eichhorn, M. Op. 13. No. 4: Mazurka. 1,20 M. (Raabe & Plothow.)

Durchgehend Doppelgriffe. Zum Vortrag geeignet.

Heuberger, R. Walzerlied aus der Operette: Der Opernball. Bearb. von F. Meyer. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Sehr leicht und zum Vorspielen geeignet.

****Leclair, J. M.** Sarabande und Tambourin. Bearb. von F. Meyer. 2 M. (Bosworth & Co.)

Obwohl die dritte Lage nicht übersteigend, ist der wirkungsvolle Tambourin erst hier zu nehmen. Dankbares Vorspielstück.

Lewinger, M. Op. 10. Mazurka fantastique. 2 M. (D. Rahter.)

Mannfred, H. Op. 23. Zwiegespräch. 2 M. (Bosworth & Co.)

Langsamer Walzer. Auch für Violine, Violoncello und Klavier erschienen.

Meyerbeer, G. Krönungsmarsch aus der Oper: Der Prophet. Bearb. von E. Kroß. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Der vollklingende Marsch kann guten Schülern schon auf der vorigen Stufe gegeben werden.

Meyer, K. Op. 57. No. 4: Prinzeß-Gavotte. 1 M. (R. Forberg.)

Leicht und nett.

***Piltz, C.** Op. 41. No. 1: Polonaise. 1,50 M. (D. Rahter.)

Vortrefflich. Übersteigt nur am Schluß leicht die dritte Lage, ist aber trotzdem erst hier zu empfehlen.

Sauret, E. Op. 23. No. 3: Mazourka. 1,50 M. (C. A. Challier & Co.)

Überschreitet nur am Schluß die dritte Lage (bis zum 3gestrichenen a).

****Sitt, H** Op. 94. No. 3: Polonaise. 2,50 M. (O. Forberg.)

Dieses effektvolle Tonstück geht nicht über die dritte Lage hinaus; es bietet ungemein reichen Übungsstoff für die linke Hand.

Wieniawski, H. Kuiawiak. Zweite Mazurka. 1,80 M. (A. Fürstner.)

Leicht zu spielen und trotzdem schwierig klingend. Schneller Wechsel von Pizzicatotönen und Akkorden col arco. Flageolet.

***Wilhelmi, J.** Op. 15. Zingaresca. 1,50 M. (F. Schuberth jr.)

Leidenschaftlich bewegt. Nützlich als Übung.

X. Stufe.

Alard, D. Op. 49. Heft 8: Berceuse und Tyrolienne. 2 M. Mit Streichquintett. 1,50 M. (J. André.)

Dem Lagenumfang nach gehört die Tyrolienne, die einige Male bis zum 3gestrichenen a hinaufgeht, in diese Stufe; sie ist jedoch sonst sehr leicht.

*— Op. 49. Heft 10: Brindisi-Valse. 2 M. Mit Quartett oder Quintett je 2,50 M. (J. André.)

Schwerer als Heft 8, für diese Stufe jedoch leicht.

Coleridge-Taylor, S. Op. 35. No. 4: Danse Nègre. 1,50 M. (Edit. Augener No. 6100d.)

Charakteristisch und lebendig. Leichtes Spiel fördernd.

Dessau, B. Op. 5. No. 2: Mazurka. 1,50 M. (C. Paez.)

Doppelgriffe, künstliche Flageolets und ein chromatischer Lauf vom 3gestrichenen h herab sind die nicht allzu großen Schwierigkeiten in diesem ansprechenden Tanz.

****Drdla, F.** Op. 24. Dritte Mazurka. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Glänzendes Vortragsstück, das — gut gespielt — nie versagt. Die Wirkung übertrifft die Schwierigkeit.

**— Op. 55. Rezinka. 2,50 M. (Bosworth & Co.)

Diese Mazurka ist leichter als die vorige, aber von gleich schöner Wirkung. Die Kompositionen von Drdla kennen zu lernen, sollte sich jeder Geiger angelegen sein lassen.

Eberhardt, G. Op. 87. No. 2: Mazourka caractéristique. 1 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Nicht schwierig, aber sehr wirkungsvoll.

****Eichhorn, M.** Ungarischer Tanz in G-moll. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)

Viele Doppelgriffe, die aber leicht ausführbar sind und gut klingen.

Franko, S. Op. 4. Mazurka de Concert. 2 M. (C. Dieckmann.)

Brillant, in der Art Wieniawskis.

Gorski, K. Op. 1. No. 3: Seconde Mazourka sur des Chants polonais. 1,50 M. (D. Rahter.)

****Hubay, J.** Op. 51. No. 1: Sicilienne. 1,50 M. No. 2: Gavotte. 1,80 M. No. 3: Bolero. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Sehr dankbare und interessante, für diese Stufe leichte Stücke.

**— Rosza-Csàrdas und Husarenlied. Je 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Beide leidenschaftlich empfunden, beginnen mit langsamen Sätzen, denen effektvolle Allegri folgen.

Kadlec, Ch. A. Op. 25. No. 2: Hongroise. 2 M. (D. Rahter.)

Ein zündendes Vortragsstück mit allerlei Effektmittelchen.

Molique, C. Bolero. Bearb. von H. Sitt. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Nicht schwierig, aber gute rhythmische Studie und ins Gehör fallendes Vortragsstück.

Petschnikoff, A. Op. 10. Danse russe. 2 M. (D. Rahter.)

†Rehfeld, F. Op. 47. Sechs Salonstücke. 6 M. No. 4: Festmarsch. 1,80 M. (Raabe & Plothow.)

Majestätisch klingend, fein und wirkungsvoll.

****Rieding, O.** Op. 20. Libellentanz. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

In Walzerart. Die Violinstimme ist klangvoll und amüsant, die Begleitung ganz einfach und leicht.

****Sarasate, P. de.** Op. 37. Danse espagnole. „Adios Montañas mias!" 2 M. (Schotts Söhne.)

Sehr schöner, stimmungsvoller Zortzico in Doppelgriffen. Nicht besonders schwierig.

Sauret, E. Op. 39. No. 6: Valse gracieuse. 2 M. (C. A. Challier & Co.)

Elegant. Auch zur Übung im Legatospiel von Nutzen.

****Sluničko, J.** Op. 6. Ballade und Mazurka. 2,25 M. (A. Böhm & Sohn.)

Von zartem, eigenartigem Reiz.

— Op. 26. No. 2: Mazurka. 1,50 M. (A. Böhm & Sohn.)

Mit vielen Doppelgriffen ausgestattetes Vortragsstück, bei dem der Effekt die Schwierigkeit übertrifft.

****Weinmann, R.** Op. 24. No. 2: Mazurka. 2,25 M. (Bosworth & Co.)

Etwas an Wieniawski erinnernde, rhythmisch straffe, zündende Komposition mit chromatischen Staccatoläufen, Doppelgriffen und Flageolets.

Wieniawski, H. Op. 12. Deux Mazourkas de Salon. 2 M. (F. Kistner.)

Die erste Nummer „Sielanka champêtre" ist ein dankbares Vorspielstück in virtuoser Art, die zweite „Chanson polonaise" sehr leicht ausführbar.

XI. Stufe.

Becker, J. Salon-Mazurka. 2 M. (Raabe & Plothow.)

Frisch und sehr dankbar.

****Chiti, U.** Mazurka-Caprice. 1,25 M. (Carisch & Jänichen.)

Glänzendes Vortragsstück. Flageolets, Pizzicato, Doppelgriffe.

****Coleridge-Taylor, S.** Op. 23. Valse-Caprice. 1,50 M. (Edit. Augener No. 7358.)

Geist und Leben sprühend, klangvoll, brillant zum Vortrag.

****Drdla, F.** Op. 22. Erste Mazurka. 2 M. (Bosworth & Co.)

Schwieriger als die Mazurken Op. 23 und 24, aber auch fast noch schöner, ein blendendes Vortragsstück ersten Ranges. Diese Werke des hochbegabten Violinkomponisten sollten keinem Geiger fehlen.

Eberhardt, G. Op. 103. Nordisch. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Effektstück mit künstlichen Flageolets und schnellem Wechsel von pizzicato und arco.

Gorski, K. Op. 1. No. 1: Première Mazourka. 1 M. (D. Rahter.)
Dankbares Konzertstück mit virtuosem Anstrich. Nicht ganz leicht.

Hofmann-Kern, L. Wiener Tanzweisen. 4 M. (Bosworth & Co.)

****Hubay, J.** Op. 45. No. 1 und 2: Mazurka in A-moll und Mazurka in G-moll. Je 1,50 M. (B. Senff.)
Lebensfrische, sprühende Stücke, äußerst dankbar für den Geiger.

— Op. 52. No. 3: Souviens toi! Valse-Caprice. 2 M. (J. Hainauer.)
Flott, übend für Finger und Bogen.

Jeral, W. Op. 6. No. 2: Zigeunertanz. 1,80 M. (D. Rahter.)

Kalliwoda, J. Op. 8. Polonaise. 3 M. (J. Bauer.)
Enthält viel nützlichen Übungsstoff und eignet sich zum Vortrag.

Kaun, H. Op. 70. No. 2: Walzer-Idylle. Bearb. von A. Gentz. 2,50 M. (Ch. F. Vieweg.)
Geistvolles, edel klingendes Tanzpoem.

****Rehfeld, F.** Op. 47. Sechs Salonstücke. 6 M. No. 5: Spanischer Tanz. 1,80 M. (Raabe & Plothow.)
Für Bogen und Handgelenk nützliche Studie, dabei klangvolles und dankbares Vortragsstück.

— Op. 58. No. 1: Spanischer Tanz. 2,50 M. (Raabe & Plothow.)
Leichtes Konzertstück voller Geist und Leben.

**— Op. 72. Mazurka. 2 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Gleichfalls zum öffentlichen Vortrag.

Sauret, E. Op. 41. No. 4: La Capricieuse. 2,50 M. (O. Forberg.)
Ein vornehmer und ansprechender Walzer, der zugleich eine ausgezeichnete Legato-Etüde ist.

Sluničko, J. Op. 26. No. 4: Mazurka. 1,50 M. (A. Böhm & Sohn.)
Glänzender als die G-moll-Mazurka Op. 26 No. 2 der vorigen Stufe, deshalb für den Unterricht von noch größerem Vorteile.

— Op. 56. No. 2: Polonaise. 2,30 M. (J. André.)
Doppelgriffreiches, klangvolles Vortragsstück, das auch für das Studium nutzbringend ist.

XII. Stufe.

Eberhardt, G. Op. 102. Mazurka. 1 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Des Tempos wegen schwierig; sonst, da dieses Stück äußerst geigenmäßig ist, gut zu spielen.

***Halvorsen, J.** Danses norvégiennes. 2 M. (W. Hansen.)
In diesen Tänzen in nordischem Charakter ist alles gut ausführbar, selbst die schwierig klingenden Doppelgriffpartien.

Hartog, E. von. Op. 61. Sarabande und Gavotte. 2,50 M. (C. A. Challier & Co.)
Emile Sauret gewidmet. Schwer, aber gut.

****Käßmayer, M.** Op. 26. Ungarische Tänze. 2 Hefte je 3 M. (Schlesinger.)
Konzertstücke ersten Ranges, musikalisch schön und von instrumentalem Wohlklang.

Láßló, A. Op. 9. Ungarischer Tanz. 2 M. (W. Hansen.)

****Pente, E.** Op. 9. Polonaise. 2 M. (Carisch & Jänichen.)
Ein glänzendes, echtes Geigenstück voller Geist und Leben.

Sarasate, P. de. Op. 22. Romanza andaluza und Jota Navarra. 4,50 M. (N. Simrock.)
Das erste getragene Stück ist nicht schwer, das zweite sehr.

****Sluničko, J.** Op. 43. Elegische Melodie und Polonaise. 2,50 M. (A. Böhm & Sohn.)
Die ernste Melodie ist nicht schwierig, die nachfolgende zündende Polonaise aber bietet reichen Übungsstoff an Staccato- und Oktavengängen.

Spohr, L. Op. 40. Polonaise. Bearb. von L. Auer. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1922)

Wieniawski, H. Op. 3. Souvenir de Posen. 1,50 M. (O. Forberg.)
Wirkungsvolle, amüsante Mazurka für den Konzertvortrag.

XIII. Stufe.

Brahms, J. Ungarische Tänze. Bearb. von J. Joachim. 4 Hefte je 5 M. (Simrock.)
Sehr schön, aber auch sehr schwierig.

Laub, F. Op. 8. Polonaise. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 2383.)
Glänzendes Virtuosenstück.

Moszkowski, M. Op. 16. No. 2: Bolero. 2,75 M. (J. Hainauer.)
Sehr schwierige, aber dankbare Solostimme.

Steiner, H. von. Op. 10. Dalmatinische Tänze. No. 1: Mornariza. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Schwierig durch schnelle Terzengänge. Gut ausgeführt, sehr effektvoll.

****Wieniawski, H.** Op. 4. Polonaise de Concert. 2 M. (Coll. Litolff No. 1929.)
Großartiges Konzertstück von graziösem, gesangvollem Charakter, das durch Tripel- und Quadrupelgriffe, schnelle Staccatogänge in Terzen, Oktaven und Decimen, Flageolets usw. zugleich fördernden Übungsstoff bietet.

****Wilhelmj, A.** Polonaise. 4,50 M. Mit Orch.: Partitur 5 M. (Schlesinger.)
Glänzendes Konzertstück für durchaus sattelfeste Geiger.

XIV. Stufe.

Nachèz, T. Op. 14. Danses tziganes. 2 Hefte je 3 M. (O. Forberg.)
Glänzende Virtuosenstücke, die vollständige Ausbildung der linken Hand in jeder Art Staccato, Flageolets und schnellen Doppelgriffen bis in die höchsten Lagen erfordern. — Auch mit Orchester erschienen.

Sahla, R. Spanischer Tanz. 2 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Das sehr schwierige Virtuosenstück ist reich an Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriffen, doppelstimmigen Flageolets, gestoßenen Oktavengängen bis in die höchsten Lagen, Staccato-Läufen im Hinauf- und Herabstrich (143 Noten in einem Strich!) und schnellen Pizzicatostellen in der linken Hand.

Vieuxtemps, H. Op. 38. Ballade und Polonaise de Concert. 3,50 M. Mit Orch. 8 M. (J. Schuberth.)
Eins der bekanntesten Konzertstücke des französischen Violinmeisters, das, keck und schwungvoll gespielt, stets dem Vortragenden glänzenden Erfolg sichert.

Sonaten und Suiten für Violine und Klavier.

I. Stufe.

Biehl, A. Op. 147. Drei leichte und melodische Sonatinen. 1 M. (P. J. Tonger.)
Sehr nette Zusammenspielstücke in C- und G-dur.

II. Stufe.

****Bisping, M.** Op. 10. Drei leichte Sonatinen. C-, D- und F-dur. Je 1,50 M. (Ch. F. Vieweg.)
Gleich vorteilhaft für den Unterricht, wie für den Vortrag. Die reizenden Kompositionen sind feinsinnige Kabinettstückchen.

****Ehrhardt, A.** Op. 4. Sonatine in G-dur. Bearb. von F. Meyer. 1,30 M. (F. Schuberth jr.)
Den Geschmack bildendes, vornehmes Tonstück in drei Sätzen.

****Hauptmann, M.** Op. 10. Drei Sonatinen. —,80 M. (Coll. Litolff No. 2226.)
Dieselben mit hinzugesetzter zweiter Violine. 1 M. (Schlesinger.)
Fein und gediegen. Für Unterricht und Vortrag.

Kayser, H. E. Op. 58. Vier Kinder-Sonatinen. Bearb. von H. Sitt. (O. Forberg.)
Gediegene Unterrichtswerke, wie sie besser kaum zu finden sind.
No. 1 in C-dur. 1,50 M. Die anderen Nummern (G-, C- und F-dur) je 2 M.

— Op. 35. Vier sehr leichte Sonatinen. 2 M. (Edit. Cranz No. 11.)
In C- und G-dur. Ebenso vortrefflich wie Op. 58.

Reinecke, C. Op. 212. Sechs leichte Duos. Heft 1 (Volksausgabe). 1.50 M. (E. Eulenburg.)
Sehr feine Kinderstückchen. Die Fingersätze sind zu ändern.

III. Stufe.

****Ehrhardt, A.** Op. 21. Sonate. Bezeichn. von F. Meyer. 3 M. (F. Schuberth jr.)
Obwohl diese vortreffliche, klangvolle Arbeit die erste Lage nicht überschreitet, ist sie doch nur aufgeweckten und musikalisch empfindenden Schülern zu geben.

Gebauer, J. Op. 10. Zwölf Duette. Arr. von M. Schultze. 2 Bände je 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1814 und 1815.)

****Gurlitt, C.** Op. 61. Drei Sonatinen. 2 M. (Edit. Cranz No. 10.)
So recht für den kindlichen Geschmack, melodiös und dankbar.

***Hofmann, R.** Op. 125. No. 1: Sonatine in D-dur. 2 M. (O. Junne.)
Instruktiv und musikalisch gut; deshalb besonders zu empfehlen.

Kayser, H. E. Op. 33. Vier Sonaten. 1. Heft 4,50 M. 2. Heft 3,30 M. (A. Cranz.)
Gediegen, amüsant, nicht schwer und in jeder Hinsicht fördernd.

****Weber, C. M. von.** Sonatine in C-dur. Bearb. von W. Abert. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Großartig klingend. Sehr zu empfehlen.

V. Stufe.

Diabelli, A. Op. 24. No. 2: Sonatine in G-dur. 1 M. (Bosworth & Co.)
— Rondo militaire. 1 M. (Bosworth & Co.)
Das Rondo ist ein wenig schwieriger, läßt sich aber auch in der dritten Lage spielen.

Grädener, C. G. P. Op. 41. No. 1: Sonate in B-dur. 2,40 M. (F. Schuberth jr.)
Zur Übung im Zusammenspiel zu empfehlende geistreiche Arbeit, die die dritte Lage nicht überschreitet, aber vorgeschrittene Spieler erfordert.

Saint-George, G. L'ancien régime. Kleine Suite. 1 M. (Edit. Augener No. 7570a.)
Nicht schwer, aber gut; interessant zu üben.

****Scheller, G.** Op. 52. Zwei Sonatinen in G- und D-dur. Je 1,50 M. (F. Schuberth jr.)
Gediegen und wohlklingend. Für den Unterricht und Vortrag passend.

VI. Stufe.

***Clementi, M.** Op. 36. No. 4: Sonatine in F-dur. No. 6: Sonatine in D-dur. Je 1 M. (Bosworth & Co.)
Diese allbekannten Klaviersonatinen sind vollständig geigenmäßig übertragen und somit für den Unterricht zu verwenden.

Haydn, J. Sonaten. 2,50 M. (Coll. Litolff No. 52.)

Hofmann, R. Op. 125. No. 2: Sonatine in A-moll. 2 M. No. 3: Sonatine in G-dur. 2,50 M. (O. Junne.)
In jeder Hinsicht ausgezeichnet, technisch fördernd und musikalisch bildend.

Kappelhofer, W. Op. 6. Sonatine in C-dur. —,75 M. (F. Schuberth jr.)

Sehr leicht, aber ebenso brauchbar.

****Schubert, F.** Op. 137. No. 1: Sonate in D-dur. Bearb. von J. N. Rauch. —,60 M. (Coll. Litolff.)

Wunderschönes und frisches Leben atmendes Tonstück. Im zweiten Satze wird die fünfte Lage angewendet.

Weber, C. M. von. Op. 13. Sonatinen. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 187.)

Herzerfrischende, reizende Kabinettstückchen, die leider nicht genügende Verwendung beim Unterrichte finden.

VII. Stufe.

Beethoven, L. van. Op. 17. Hornsonate. 1 M. (Edit. Peters.)

In Mozarts Art. Für Violine sehr leicht, die Klavierstimme schwieriger.

****Gurlitt, C.** Op. 134. No. 1 und 2. Sonatinen. Je 1,50 M. (Edit. Augener No. 7372a und b.)

Leicht und trotzdem wunderschön, mit entzückenden Mittelsätzen.

Hauptmann, M. Op. 6. Sonate. 1 M. (Edit. Augener No. 7383.)

Kammermusik - Album. Herausgegeben von G. A. Gloßner. 2 Bände je 3 M. (Universal-Edit.)

Band 1 enthält vier Sonatinen und Sonate in D-dur von Mozart, Rondo von Beethoven, sechs Sonatinen von Weber und zwei Sonaten von Schubert.

Band 2 enthält vier Sonaten von Haydn, vier Sonaten von Mozart, Sonate in F-moll von Mendelssohn und Sonate in A-dur von Beethoven.

****Mozart, W. A.** Sonaten. Neuausgabe von M. Dello und Schultze-Biesantz. 4,50 M. Eleg. geb. 7,50 M. (Coll. Litolff No. 333.)

In diese Stufe gehören die 5. — wunderschöne —, die 10. und zuletzt die 4. Sonate.

****Schubert, F.** Op. 137. No. 3: Sonate in F-dur. Bearb. von J. N. Rauch. —,60 M. (H. Litolff.)

Im Umfang der dritten Lage; jedoch besser erst hier einzureihen.

— Op. 137: Drei Sonaten und Op. 70: Rondo in einem Bande. 1,75 M. (Coll. Litolff No. 186.)

VIII. Stufe.

Grädener, C. G. P. Op. 41. No. 2: Sonate in D-dur. 2,40 M. (F. Schuberth jr.)

Im Familienkreise sehr verwendbar, weil wohlklingend und geistvoll.

****Holten, C. von.** Op. 5. Sonate in E-moll. 7 M. (F. Schuberth jr.)

Melodisch und harmonisch schön. Zu empfehlen.

****Krill, C.** Op. 3. Große Sonate. 8 M. (Bosworth & Co.)

****Mozart, W. A.** Sonaten. Neuausgabe von M. Dello und Schultze-Biesantz. 4,50 M. Eleg. geb. 7,50 M. Coll. Litolff No. 333.)

Hierher gehören No. 15, dann No. 12, 11 und 14. Die übrigen sind je nach der Befähigung des Schülers später zu nehmen.

Mühlfeld, W. Op. 3. Sonate in D-moll. 6 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Freundliche, reizvolle Arbeit.

****Spangenberg, H.** Op. 8. Suite in D-moll. 4 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Wohlklingend, von ungesuchter Natürlichkeit, — ein herziges Werk! Zum Vortrag und Unterricht gleich geeignet.

Wirk, A. Duett. 2,25 M. (M. Kott.)

Vornehmes, zweisätziges Tonstück in Mozartschem Geiste.

IX. Stufe.

****Beethoven, L. van.** Sämtliche Sonaten. Instruktive Neuausgabe mit Vorbemerkungen zu jeder Sonate von Prof. C. Haliř. 4 M. Elegant geb. 7,50 M. (Coll. Litolff No. 330.)

Ein Wort der Empfehlung ist bei Beethovens Meisterwerken überflüssig; es sei nur auf diese großartige Neuausgabe hingewiesen, die in jeder Hinsicht einzig dasteht.

In diese Stufe gehören Op. 12 No. 1 und 2, Op. 24 und Op. 30 No. 1. Nur für Geiger, deren Auffassungs- und Reproduktionsvermögen hohen Anforderungen entspricht.

Brüll, J. Op. 97. Sonate in C-dur. 2 M. (Universal-Edit.)

Giarda, L. St. Op. 39. Suite. Preludio 1,75 M., Aria 1,25 M., Gavotta 1,25 und Allegro appassionato 1,75 M. (Carisch & Jänichen.)

Das Präludium, eine treffliche Legato-Etüde, ist der schwierigste Satz; die Arie kann schon auf der 7. Stufe, die anderen Teile auf der 8. Stufe gespielt werden. Die Gavotte und das Allegro sind besonders reizvoll und dankbar. Das Klavier hat viel mitzureden, in der Arie ist es nur begleitend.

****Grieg, E.** Op. 8. Sonate in F-dur. 2 M. (Edit. Peters.)

In nordischer Empfindungsweise.

Hamel, E. Op. 17. Sonate pastorale. 3 M. (F. Schuberth jr.)

Bietet dem Geiger wenig Schwierigkeiten und klingt ungesucht und frisch.

****Hauptmann, M.** Op. 23. Drei Sonaten. Neuausgabe von M. Dello. 2 M. (Coll. Litolff No. 2228.)

Gedankenfrische, fließende Melodik und musterhafter Geigensatz zeichnen diese Werke aus, die wahre Perlen der Violinliteratur sind.

Kiel, F. Op. 77. Kleine Suite. 3 M. (C. A. Challier & Co.)

Feines Kammermusikstück; nicht sehr schwierig.

Krause, E. Op. 30. Sonate in A-moll. 5 M. (F. Schuberth jr.)

Ihres gewinnenden Wesens halber jungen Kammermusikspielern zu empfehlen.

Langhans, W. Sonate. 3,50 M. (Ries & Erler.)

Dankbare Solosonate in altem Stil.

Schubert, F. Op. 137. No. 2: Sonate in A-moll. Bearb. von J. N. Rauch. —,60 M. (Coll. Litolff.)
Herrlich klingendes, geistvolles Werk von hohem Wert als Vortrags- und Übungsstück. — Die drei Sonaten Op. 137 sind in einem Bande mit Op. 70: Rondo brillant zu haben. 1,75 M. (Coll. Litolff No. 186.)

Tottmann, A. Op. 41. Allegro appassionato. 3 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Wunderschönes, wirkungsvolles Stück in Form eines Sonatensatzes, das sich für den Vortrag und Unterricht vorzüglich eignet.

****Weber, J. M.** Miniatur-Suite. 3 M. (W. Hansen.)
Einleitung, Scene am Lande, Scherzo, Tarantella, Träumerei, Finale. Voller Geist und Schönheit. Für diese Stufe sehr zu üben.

X. Stufe.

****Beethoven, L. van.** Sämtliche Sonaten. Instruktive Neuausgabe mit Vorbemerkungen zu jeder Sonate von Prof. C. Haliř. 4 M. Eleg. geb. 7,50 M. (Coll. Litolff No. 330.)
In diese Stufe gehören Op. 30 No. 3 und Op. 12 No. 3. Diese Einreihung bezieht sich nur auf den Lagenumfang der Sonaten, die im übrigen technische und geistige Reife der Spieler erfordern.

Busoni, F. Op. 29. Sonate in E-moll. 7 M. (D. Rahter.)
Das Werk wurde mit dem ersten Rubinsteinpreise ausgezeichnet; das beweist seinen musikalischen Wert.

Gade, N. W. Op. 6. Sonate in A-dur. 5 M. (Breitkopf & Härtel.)
Zartsinnige Tondichtung für ästhetisch gebildete Geiger. Etwas schwieriger ist eine zweite Sonate in D-moll, Op. 21. 5 M. (Breitkopf & Härtel.)

****Hauptmann, M.** Op. 5. Drei Sonaten. Bearb. von M. Dello. 2 M. (Coll. Litolff No. 2227.)
Für die Technik des Geigers von großem Nutzen, sollten diese klassisch schönen Werke in keinem Unterrichtsgange fehlen. Siehe Stufe 9.

Hiller, F. Op. 86. Suite in canonischer Form. 8 M. (Breitkopf & Härtel.)

****Jensen, G.** Op. 25. Suite No. 3. A-moll. 2,50 M (Edit. Augener No. 8680.)
Edel in ihren schönen musikalischen Gedanken und Harmonien.

Lewinsohn, L. Op. 12. Kleine Suite. 3,50 M. (C. A. Challier & Co.)
Ungezwungen, frisch melodisch, ohne sonderliche Schwierigkeiten.

Longo, A. Op. 33. Suite in A-dur. 4 M. (D. Rahter.)
Besteht aus einem Preludio, Intermezzo — einzeln je 1,50 M. — und Finale, 2 M.

****Mendelssohn-Bartholdy, F.** Op. 4, 45 u. 58. Sonaten. Bearb. von J. N. Rauch. 2 M. (Coll. Litolff No. 923.)

****Rheinberger, J.** Op. 77. Sonate in E-dur. 6 M. (O. Forberg.)
Formschön, von großartigem Charakter. Als Konzertsonate sehr zu empfehlen.

Schumann, R. Op. 70. Adagio und Allegro. 1 M. (Coll. Litolff No. 1637.)
— Op. 73. Drei Fantasiestücke. 1 M. (Coll. Litolff No. 1644.)
— Op. 94. Drei Romanzen. 1 M. (Coll. Litolff No. 1643.)
— Op. 132. Märchenerzählungen. 1 M. (Coll. Litolff No. 1623.)
Im Umfang der ersten drei Lagen, jedoch ihrer Schwierigkeit halber erst hier aufgeführt. Op. 73 wird dem Geiger am leichtesten fallen.

XI. Stufe.

****Bach, J. S.** Sechs große Sonaten für Violine und Klavier. Bezeichnet von J. N. Rauch. 2 Bände je 1,50 M. (Coll. Litolff No. 881 und 882.)
Obwohl die ersten vier Lagen nicht überschritten werden, gehören diese herrlichen contrapunktisch gearbeiteten Werke erst hier her. Sie dürfen keinem Geiger fehlen, denn sie zählen zu dem Besten, das für Violine geschrieben ist und überragen an geistigem Gehalt wohl alles andere.

Crome, F. Op. 3. Sonate. 6 M. (W. Hansen.)
Ein hochfeines Werk, dessen Wiedergabe zwei tüchtige Künstler erfordert. Die Violinstimme spielt sich nicht leicht; Minderbefähigten nicht zu geben.

****Feigerl, E.** Op. 5. Suite. 9 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
In dieser viersätzigen breitangelegten Suite ist allerdings nicht alles ganz leicht, aber auch nichts gegen den Charakter der Violine. Bei guter Ausführung von zwei tüchtigen Partnern wirkt das wohlklingende Werk brillant.

****Grieg, E.** Op. 13. Sonate in G-dur. 2 M. (Edit. Augener No. 7522.)
Etwas schwieriger als die F-dur-Sonate.

****Jensen, G.** Op. 3. Suite. 5,25 M. (Schott.)
Melodienfrisches Präludium, reizender Canon, Toccata und festlich klingendes Finale.

Kuhlau, F. Op. 110. Trois Duos brillants. Bearb. von L. Winkler. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 562.)
Zur Übung in den höheren Lagen gut verwendbar.

***Novaček, O.** Op. 7. Suite. Moderato, Adagio ma non troppo und Allegro. 4,50 M. (W. Hansen.)
Für zwei gute Spieler gedachte geistvolle Komposition, deren Wiedergabe sauberste Technik der linken Hand bei dem Geiger voraussetzt.

Sjögren, E. Op. 24. Sonate in E-moll. 6,50 M. (J. Hainauer.)
Ein durch geistigen Gehalt und großartige Tonfülle imponierendes Werk modernen Charakters. Für vorzügliche Spieler.
— Op. 32. Sonate in G-moll. 6 M. (J. Hainauer.)
Voller Geist und Leben, klangvoll und dankbar, verlangt auch diese Sonate zwei treffliche Interpreten. — Beide Werke sind dem Lagenumfang nach etwa hier zu nennen, aber nur von technisch Gereiften zum Vortrag zu wählen.

Thuille, L. Op. 1. Sonate. 5 M. (O. Forberg.)

****Wilm, N. von.** Op. 88. Suite in D-moll. 6 M. (O. Forberg.)
Einzelausgabe: Präludium 1,50 M. Air 1,50 M. Menuett 1,75 M. Adagio 1,75 M. Finale 2,25 M.
Jeder Satz kristallenklar; das Ganze ein hochzuschätzendes Werk.

Wolf-Ferrari, E. Op. 1. Sonate in G-moll. 6 M. (D. Rahter.)
Aus diesem Opus 1 spricht hohe Begabung. Das klangvolle Werk fordert gut geschulte Interpreten und schließt jede schülerhafte Wiedergabe vollständig aus.

XII. Stufe.

****Beethoven, L. van.** Sämtliche Sonaten. Instruktive Neuausgabe von Prof. C. Halíř. 4 M. Elegant geb. 7,50 M. (Coll. Litolff No. 330.)
In diese Stufe gehört Op. 96.

Glaß, L. Op. 7. Sonate in Es-dur. 7,75 M. (J. Hainauer.)
Eine sehr gute, voll klingende Arbeit, die gewiß viele Freunde finden wird.

****Grieg, E.** Op. 45. Sonate in C-moll. 3 M. (Edit. Peters.)
Die schönste Sonate Griegs.

Kaun, H. Op. 82. Sonate. 6 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Ein geistig hochbedeutendes, frisches Werk.

Pommer, W. H. Op. 17. Sonate in A-moll. 5 M. (D. Rahter.)
Modernes Kammermusikwerk, das Beachtung verdient.

****Scheinpflug, P.** Op. 13. Sonate in F-dur. 6 M. (Heinrichshofens Verlag.)
1. Satz: Kraft- und gesangvolles Allegro. 2. Satz: Heidesommernacht. 3. Satz: In Form von Variationen.

Schloming, H. Op. 8. Suite. 4,50 M. (F. Schuberth jr.)
Beginnt mit einem doppelgriffreichen Marsch, dem eine hübsche Barcarole folgt, die auch einzeln erschienen ist (1 M.). Die nächsten Sätze sind schwieriger: Scherzo und Cavatine. Ein Perpetuum mobile beschließt das musikalisch wertvolle Werk.

****Schubert, F.** Op. 70. Rondo brillant. 1,75 M. (Coll. Litolff No. 186.)
Köstliche, geistvolle Musik. Die Violinstimme ist völlig instrumentgerecht und mit genauer Bezeichnung versehen.

Sinding, Ch. Op. 12. Sonate in C-dur. 5 M. (W. Hansen.)
Durchaus originell, nirgends Anklänge enthaltend. Für sehr tüchtige Spieler zu empfehlen.

— Op. 51. Scènes de la vie. Suite in G-dur. 7 M. (W. Hansen.)

Weber, C. M. von. Op. 47. Grand Duo concertant. 1 M. (Coll. Litolff No. 616.)
Obwohl selten höhere Lagen berührend, doch erst hier zu spielen.

****Weber, E.** Op. 19. Sonate in E-moll. 6 M. (Bosworth & Co.)
Eine prächtige Arbeit von wunderbarer Klangwirkung, wohl wert, geübt und gespielt zu werden.

Wiklund, A. Op. 5. Sonate in A-moll. 5,50 M. (W. Hansen.)

Für zwei gute Kammermusikspieler. Die Violinstimme ist nicht leicht und muß deshalb trotz ihrer geigenmäßigen Fassung geübt werden.

****Wilm, N. v.** Op. 83. Sonate in D-dur. 5 M. (Universal-Edit.)

Frische, gesunde Musik.

XIII. Stufe.

****Beethoven, L. van.** Sämtliche Sonaten. Neuausgabe von Prof. C. Haliř 4 M. Elegant geb. 7,50 M. (Coll. Litolff No. 330.)

Op. 47. Kreutzersonate. — „Konzertierend ist die Sonate genannt, weil beide Instrumente wetteifernd auftreten, nicht wetteifernd in virtuosen Künsten, sondern im reichen Ausdruck ihres Wesens." (A. Marx.)

Haas, J. Op. 21. Sonate in D-dur. 6 M. (D. Rahter.)

Jensen, G. Op. 24. Moderne Suite. 6 M. (E. Germann.)
Einzelsätze: Allegro 2,50 M. Alla Siciliana 1,25 M. Intermezzo 2 M. Capriccio 2,50 M.

Leider viel zu wenig bekannt.

****Schubert, F.** Op. 159. Phantasie. Für den Konzertvortrag bearb. von A. Wilhelmj. 2,50 M. (Coll. Litolff No. 2020.)

Kammermusik- und Konzertstück von unschätzbarem Wert, dessen meisterhaft bezeichnete Violinstimme zugleich eine hochinteressante Studie ist.

Sinding, Ch. Op. 14. Suite in F-dur. 5 M. (W. Hansen.)

Kraftvoll, wie alle Werke Sindings, aber schwierig, trotz der scheinbaren Einfachheit der Violinstimme.

Sonaten und Sonatensätze für Violine solo von älteren Meistern,

meist mit Klavierbegleitung nach dem bezifferten Baß der Original-Ausgaben.

III. Stufe.

Händel, G. F. Fantasia. Bearb. von B. Althaus. 1 M. (Bosworth & Co.)

Überschreitet die erste Lage nicht; deshalb hier als wertvolle Sechzehntel-etüde und zur Lockerung des rechten Handgelenkes zu verwenden, später zum Vortrage.

**— Largo und *Arie. Bearb. von B. Althaus. 1 M. (Bosworth & Co.)

Das berühmte Largo aus „Xerxes", die Arie aus der 14. Suite.

Marcello, B. Sonate. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
— Adagio. 1 M. (Raabe & Plothow.)
Beide Stücke sind zur Einführung in den Stil der alten Meister verwendbar.

VI. Stufe.

****Bach, J. S.** Sonate in G-moll. Herausgegeben von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7434.)
Wunderschöne dreisätzige Sonate, die dritte Lage nicht überschreitend. Für diese Stufe tüchtig zu üben.

****Corelli, A.** Op. 5. Drei Sonaten. Bearb. von G. Jensen. 1,50 M. (Edit. Augener No. 7406.)
Geschmackbildende, edle Tonstücke. Jede Sonate beginnt mit einem langsamen Präludium, dem kleine Sätze in Form alter Tänze — Giga, Gavotta, Allemanda — folgen. Da diese Kompositionen leicht sind, können sie von Schülern, die einige Etüden in der dritten Lage gespielt haben, schon verwendet werden.

Geminiani, F. Sonate in A-dur und Sonate in H-moll. Bearb. von G. Jensen. Je 1 M. (Edit. Augener No. 7401 und 7402.)
— Sonate in C-moll. Bearb. von F. David. 2,60 M. (Breitkopf & Härtel.)
Die letzte Sonate ist die schwierigere und nur mit Talentvollen hier zu nehmen. Zum Vortrag eignen sich Geminianis Werke nicht mehr.

****Händel, G. F.** Sonate in E-dur. Bearb. von A. Gibson. 1 M. (Edit. Augener No. 7377.)
Die leichteste Sonate des großen Meisters.

**— Suite No. 1. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7378a.)
Marsch, Largo, Gavotte, Musette und Rondo. Sehr fein und dankbar.

Rust, F. W. Erste Sonate in G-dur. 2,50 M. (Schweers & Haake.)
Ernst; nicht schwer, aber wunderschön. Original: Violine und Laute.

Senaillé, J. B. Sonate. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7405.)

****Veracini, F. M.** Sonate in D-moll. Bearb. von A. Moffat. 2 M. (N. Simrock.)
Außer in einer kurzen Kadenz die dritte Lage nicht überschreitend. Einer Arie in kirchlichem Charakter folgt eine lebendige Courante, die durch ein entzückendes Ritornell in D-dur von dem feurigen Schlußsatze, einer D-moll-Giga, getrennt ist.

VII. Stufe.

Benda, F. Sonate in A-moll. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7433.)
In veraltetem Geschmack; zur Übung jedoch gut.

Vivaldi, A. Sonate in A-dur. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7423.)
Frisches, leicht dahinfließendes Tonstück. Für Unterrichtszwecke.

VIII. Stufe.

****Chamber Music.** Herausgegeben von H. Holmes. 2,50 M. (Augener & Co.)

Diese Sammlung enthält eine G-moll-Sonate von Händel, zwei Sonaten (G-moll und C-dur) von Corelli und kleinere Stücke von verschiedenen alten Meistern. — Die Bearbeitung ist äußerst vornehm.

****Corelli, A.** Op. 5. Heft 1: Sechs Sonaten. Bearb. von G. Jensen. 3 M. (Edit. Augener No. 7354a.)

Zum Teil sehr schön, besonders die erste Sonate. Alle sind doppelgriffreich, aber nicht allzu schwer. Die langsamen Sätze sind von entzückender Einfachheit und eignen sich zum Kirchenvortrag.

****Händel, G. F.** Suite No. 2 in E-moll. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7378b.)

Allemande, Sarabande, Rondo, Gavotte. Jeder Satz wunderschön!

Leclair, J. M. Sonate in D-dur. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 11 479a.)

Der zweite Satz dieser schönen Sonate ist ein frisches, wirkungsvolles Allegro in der Art eines Jagdliedes; der letzte Satz, der berühmte „Tambourin", kann auch als Stück für sich gespielt werden. — Für spannfähige Hände.

****Tartini, G.** Sonate in G-moll. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7378b.)

Mit der vorstehenden Sonate von Leclair in einem Bande. Dieselbe Sonate bearbeitet von L. A. Zellner. 1,30 M. (Edit. Cranz No. 7), bearbeitet von F. Hermann. 2 M. (Edit. Peters.)

In der letzten Ausgabe befindet sich zugleich die berühmte Teufelssonate.

***Veracini, F. M.** Konzertsonate in E-moll. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7424.)

Dieselbe mit eingefügtem Menuett und einer Gavotte. Bearb. von F. David. 2,60 M. (Breitkopf & Härtel.)

Bewegt sich im Umfang der dritten Lage, gewinnt aber durch Anwendung der fünften ungemein.

IX. Stufe.

****Bach, J. S.** Präludium aus der 6. Sonate für Violine allein. Hinzugefügte Klavierbegleitung von G. Hollaender. 2 M. (O. Forberg.)

Dieses berühmte Perpetuum mobile hat hier eine feinsinnige Begleitung erhalten, die nirgends zu viel, nirgends zu wenig mitspricht. Den Lagen nach für diese Stufe, sonst aber schwer.

— Sonaten in E-moll und C-moll. Bearb. von F. David. Je 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)

Die erste Sonate ist auch von W. Burmester bearbeitet bei Schlesinger erschienen (5 M.). Schwer.

****Biber, H. J. F.** Sonate in C-moll. Bearb. von F. David. 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)

Ernste, feierliche Komposition; doppelgriffreich.

****Händel, G. F.** Sonate in A-dur. Bearb. von F. David. 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)
Dieselbe bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7422.)
— Sonate in G-moll. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7426.)
— Sonate in D-dur. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7427.)
Klar und abgeschliffen, von hohem ästhetischem Reiz. Besonders schön ist die A-dur-Sonate.

Locatelli, P. Sonate in F-moll. Bearb. von L. A. Zellner. 1,30 M. (Edit. Cranz No. 8.)
Setzt ziemliche Fingerfertigkeit voraus. Als Studie zu empfehlen.

Vivaldi, A. Sonate in D-moll. Für den Konzertgebrauch bearb. von L. A. Zellner. 1,30 M. (Edit. Cranz No. 9.)

X. Stufe.

Barthélemon, H. Sonate in E-moll. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7421.)
Enthält viel Übungsstoff für Finger und Bogen, trotzdem nicht schwer.

****Corelli, A.** Folies d'Espagne. Bearb. von F. David. 2,60 M. (Breitkopf & Härtel.)
Variationen in altem Stil, die sich noch heute zum Konzertvortrag eignen. Die dritte Lage wird selten überschritten, trotzdem erst hier zu nehmen.

Ehrhardt, A. Op. 14. Sonate. 3 M. (Schweers & Haake.)
Prächtiges Konzertstück. Reich an Doppelgriffen. In altem Stil.

****Leclair, J. M.** Andante und Chaconne. Bearb. von F. David. 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)
— Sonate in G-dur. Sonate in C-moll (Le tombeau). Bearb. von F. David. Je 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)
Herrliche Musik in altem Stile, die Doppelgriffgewandtheit und Intonationssicherheit voraussetzt. Für Studium und Vortrag.

****Mozart, W. A.** Andante, Menuett und Rondo. Bearb. von F. David. 2,60 M. (Breitkopf & Härtel.)
Geschmack und Technik bildende Tonstücke edelster Art ohne sonderliche Schwierigkeiten.

Ohne Autornamen. Drei Sonaten in A-moll, Es-dur und C-moll. Bearb. von F. David. Je 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)
Herrliche, geistig bedeutende Werke aus Davids „Hoher Schule". — Die erste Sonate enthält eine nicht ganz leichte Arpeggienstelle. Die zweite ist am leichtesten.

****Porpora, N.** Sonate in B-dur. Bearb. von G. Zillinger. 3,50 M. (A. Brauer.)

****Tartini, G.** Sonate in D-dur. Bearb. von F. David. 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)
Mit wunderschönem Grave als Einleitung, dann ein fugiertes Allegro, ein reizendes, doppelgriffiges Larghetto und ein munterer, graziöser Schlußsatz.

Tartini, G. Sonate in A-dur. Bearb. v. A. Moffat. 2 M. (N. Simrock.)

Eine der besten Tartini-Sonaten, gleichfalls mit fugiertem Allegrosatze.

**— Op. 1. No. 2: Sonate in F-dur. No. 4: Sonate in G-dur. No. 5: Sonate in E-moll. In einem Bande. 2 M. (Edit. Peters.)

Auch in diesen prächtigen Sonaten folgt einer ernsten Einleitung ein doppelgriffiges fugiertes Allegro.

**— Sonate in C-moll. Bearb. von G. Jensen. 1 M. (Edit. Augener No. 7408.)

Besonders schön. — Diese sämtlichen Sonaten gehen selten über die dritte Lage hinaus, der doppelgriffigen Sätze wegen können sie aber erst hier eingereiht werden.

XII. Stufe.

Nardini, P. Sonate in D-dur. Bearb. von F. David. 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)

— Sonate in B-dur. Bearb. von H. Sitt. 1,50 M. (Edit. Peters.)

— Sonate in D-dur. Bearb. von A. Moffat. 2 M. (N. Simrock.)

Diese Werke haben weniger das pathetische Wesen, als die Violinsonaten der Zeitgenossen Nardinis; besonders die erste D-dur-Sonate — die zweite ist nicht mit ihr identisch — gewinnt durch anmutigen und freundlichen Charakter. Beim Unterricht nicht außer acht lassen!

Porpora, N. Sonate in G-dur. Bearb. von F. David. 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)

Nach einer doppelgriffigen, langsamen Einleitung folgt als erster Allegrosatz eine Fuge, die auch als Übungsstoff zu schätzen ist.

Rust, F. W. Sonate in D-moll. Hinzugefügte Klavierbegleitung von F. David. 1,50 M. (Edit. Peters.)

Herrliche Konzertsonate für Geiger mit vollständig ausgebildeter linker Hand.

Tartini, G. Die Kunst der Bogenführung. Fünfzig Variationen über eine Gavotte von A. Corelli. Bearb. von F. David. 2 M. (J. André.)

Als Studienwerk wertvoll.

Vitali, T. Ciaconna in G-moll. Bearb. von F. David. 1,30 M. (Breitkopf & Härtel.)

Ton und Technik bildendes, geistvolles, zum Vortrag geeignetes Werk.

XIV. Stufe.

Bach, J. S. Sechs Sonaten für Violine allein. Neuausgabe von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2396.) Dieselben herausgegeben von J. Hellmesberger. 1,50 M. (Edit. Peters.)

Bach selbst hat diese volltönenden Werke, die in technischer wie geistiger Beziehung zu den schwierigsten der gesamten Violinliteratur gehören, als „Studien" der musikalischen Welt geschenkt, und wirklich dürfen sie von keinem nach höchster Vollendung strebenden Geiger umgangen werden. Bei tadelloser Ausführung, d. h. bei unbedingt reiner Intonation und freier, edler

Tonentwickelung, sind diese unvergleichlichen Schöpfungen eines Riesengeistes von überwältigender Wirkung.

Die neue Litolffsche Ausgabe empfiehlt sich durch künstlerische Bearbeitung und gediegene äußere Ausstattung.

*†— Chaconne aus der vierten Sonate für Violine allein. Bearb. von E. Kroß. 1,50 M. (Bosworth & Co.)

Die Chaconne von Bach zählt zu den geistig bedeutendsten Werken der Violinliteratur; sie vollendet zu spielen, ist nur sehr guten Geigern möglich, die tadellose Technik und gründlichstes Verständnis für die geistvolle Tonsprache dieses Meisters mitbringen. — Die Bearbeitung von Kroß ist äußerst gewissenhaft und in jeder Hinsicht zu loben. R. Schumanns hinzugefügte Begleitung darf als die beste gelten, obwohl Schumann selbst Felix Mendelssohn-Bartholdys Klavierstimme bevorzugte.

Reger, M. Op. 42. Vier Sonaten für Violine allein. 2 Hefte je 2,50 M. (Universal-Edit. No. 1209 und 1210.)

Nach Bachs Solosonaten. Ihres Charakters wegen hier eingereiht.

Tartini, G. Sonate in G-moll, der Teufelstriller. Bearb. von J. Hubay. 3 M. (Bosworth & Co.)

Die berühmteste, schönste und geistig bedeutendste Violinsonate des italienischen Meisters in vortrefflicher Bearbeitung für den Konzertvortrag (mit Beibehaltung aller Originalbässe).

Wilhelmj, A. Deutsche Suite nach J. S. Bach. 5 M. (Schlesinger.)

Der wertvollen Arbeit liegt die sechste Solosonate Bachs zu Grunde.

Konzerte mit Klavier.

Andere Begleitung ist eigens angegeben.

III. Stufe.

Huber, A. Op. 8. Schüler-Concertino No. 4. G-dur. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Als erstes „Konzert" zu nehmen, etwa nach dem 5. Duett aus Pleyels Op. 8.

Rieding, O. Op. 34. Konzert in G-dur. 3 M. (Bosworth & Co.)

Besonders bei leicht ermüdenden Schülern nutzbringend an Stelle einer Etüde und als erfrischendes Vortragsstück zu verwenden. Nach Pleyel Op. 8 No. 6.

— Op. 35. Konzert in H-moll. 3 M. (Bosworth & Co.)

Ein gesangvolles Allegro und ein zierliches, allerliebstes Rondo werden durch die zarte Melodie des Mittelsatzes in $^6/_8$-Einteilung getrennt. Da dieses Konzert leichter als Op. 34 ist, kann es schon frühzeitig — etwa nach Pleyel, Op. 8 No. 3 — benutzt werden, und es ist seiner ungezwungenen Melodik wegen warm zu empfehlen.

VI. Stufe.

Coerne, L. A. Op. 63. Concertino in D-dur. 3 M. (Bosworth & Co.)

Die dritte Lage wird nicht überschritten; trotzdem ist das Concertino für diese Stufe schwierig, aber als Übungsstoff vortrefflich. Zum Vortrag nur

für begabte Schüler. Die Partie in Doppeltönen — nicht Doppelgriffen — ist wirksam und leicht.

Huber, A. Op. 6. Schüler-Concertino No. 2. G-dur. 2 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Enthält viel nützlichen Übungsstoff.

***Mendelssohn, L.** Op. 213. Schülerkonzert in D-dur. 2,50 M. (O. Junne.)

Mit Fingersatz für die dritte Lage versehen, obgleich den Umfang der ersten nicht überschreitend. Reich an vortrefflichem Übungsstoff für Finger und Bogen.

****Rieding, O.** Op. 21. Concertino in ungarischer Weise. 3 M. (Bosworth & Co.)

Sehr zu empfehlen als Schulkonzert. — Der erste Allegrosatz steht in musikalischem Zusammenhang mit dem letzten, der das Hauptthema wieder aufnimmt.

Sitt, H. Op. 31. Concertino in E-moll. 4,50 M. (E. Eulenburg.)

Gleichfalls musikalisch gut und technisch fördernd.

VII. Stufe.

Chevallier, H. Op. 54. Schülerkonzert. 2 M. (J. André.)

Musikalisch gediegene Arbeit mit klangvoller Solostimme. Für den Schulgebrauch bei Befähigten schon hier, zum Vortrag später.

****Kühnel, P.** Op. 2. Concertino. 2 M. (J. André.)

Ungemein freundlich klingendes Vortragsstück von keckem Wesen. Für Begabte hier als Studie, später als dankbares Paradestück.

****Seitz, F.** Schülerkonzert No. 3. 3 M. (A. Rathke.)

Leicht für diese Stufe, da die dritte Lage nicht überschritten wird, und sehr dankbar.

VIII. Stufe.

****Accolay, J. B.** Premier Concerto in A-moll. 3 M. Mit Quart. 3,20 M. (O. Junne.)

In einem Satze. Frisch und melodiös, Tonbildung fördernd; für Unterricht und Vortrag gleich sehr zu empfehlen.

Haydn, J. Konzert in G-dur. 3 M. (Breitkopf & Härtel.)

Übersteigt die dritte Lage nicht. Für die Hausmusik.

****Holländer, G.** Op. 62. Leichtes Violinkonzert. 4 M. (Bote & Bock.)

Obwohl das melodiöse und äußerst wirkungsvolle Tonstück die dritte Lage nicht überschreitet, darf es seiner mannigfachen Schwierigkeiten wegen erst hier einen Platz finden.

Seitz, F. Op. 31. Konzert in G-dur. 3,50 M. (D. Rahter.)

Bewegt sich ebenfalls in den ersten drei Lagen. Zum Vortrag außergewöhnlich geeignet und ebenso vortrefflich als Übungsstoff.

***Seitz, F.** Op. 32. Konzert in G-moll. 4. M. (D. Rahter.)

Auch dieses brillante Vortragsstück überschreitet die ersten drei Lagen nicht; es ist jedoch nur sehr Befähigten als Studie schon früher zu geben.

Weber, C. M. von. Op. 26. Concertino. Arrang. von F. Hermann. 1 M. (Schlesinger.)

Eigentlich eine melodiöse Fantasie — ursprünglich für Klarinette geschrieben.

IX. Stufe.

****Rieding, O.** Op. 24. Concertino in G-dur. 3 M. (Bosworth & Co.)

**— Op. 25. Concertino in D-dur. 3 M. (Bosworth & Co.)

Beide Werke enthalten des Übenden viel; es macht fast den Eindruck, als habe der Autor diese anregenden Kompositionen besonders für den Unterricht berechnet, obwohl sie sich — wenn von gut befähigten Schülern gespielt — auch vorzüglich für den Vortrag eignen.

****Sitt, H.** Op. 65. Concertino in D-moll. 5 M. (E. Eulenburg.)

**— Op. 70. Concertino in A-moll. 3 M. (Bosworth & Co.)

Von eigenartigem Reiz und gut musikalisch bieten diese schönen Werke außerordentlich reichen Übungsstoff in genußreicher und anregender Form. Op. 70 ist vor dem D-moll-Concertino zu studieren.

***Schubert, F.** Konzertstück. Bearb. von F. Hermann. 1,50 M. (Breitkopf & Härtel.)

Herrliches Werk, dessen Einleitungssatz ein gesangvolles Adagio bildet, und aus dessen Hauptsatze — einem munteren D-dur-Allegro — frisches, gesundes Leben strahlt.

Stufe. X.

****Accolay, J. B.** Troisième Concerto in D-moll. 3 M. Mit Quart. 3,20 M. (O. Junne.)

Liebenswürdige, geistvolle Komposition in einem Satze. Die bewegten Stellen fallen gut in die Finger, die schönen Doppelgriffpartien sind nicht schwierig.

****Bach, J. S.** Violinkonzerte. Bearb. von F. David. No. 1 in A-moll. 3,50 M. No. 2 in E-dur. 4 M. No. 3 in D-moll. 6 M. No. 4 in G-moll. 3,50 M. (Rieter-Biedermann.)

Nur für ernste Musiker, obwohl technisch nicht sehr schwer. Die langsamen Sätze in diesen Konzerten sind von ergreifender Wirkung.

Muldermans, Ch. Sechs Concertinos. Je 1,50 M. (Edit. Cranz No. 156, 157, 216, 217, 214, 215.)

Eine dankenswerte Bereicherung der einschlägigen Violinliteratur. No. 1 und 2 — beide in G-dur — können zuerst, dann No. 5 in D-dur gespielt werden, die folgenden nachher. Diese Konzertinos zeichnen sich aus durch echte Geigenmäßigkeit, hübsche Melodien und wohlklingende Harmonisierung; da

sie selten die fünfte Lage überschreiten, so sind sie als vortreffliche Studienwerke vor Viottis Konzerten zu üben. Im Charakter zwischen Bériot und Viotti.

Seybold A. Op. 121. Concertino in D-dur. 3,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Lebendig, wirkungsvoll und Technik fördernd.

Viotti, G. B. Konzert No. 23 in G-dur. Bearb. von A. Grünwald. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1314.)

Dasselbe bearb. von H. Sitt. 1,50 M. (J. André.)

Als Schulkonzert von großem Nutzen. Beide Ausgaben sind vortrefflich, die Grünwaldsche zeichnet sich noch durch vorteilhafte Wendestellen und Einfügung von kleinen Kadenzen aus.

XI. Stufe.

****Bériot, Ch. de.** Op. 16. Konzert No. 1. D-dur. Bearb. von B. Althaus. 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 334.)

Freundlich und wirkungsvoll; viel Übungsstoff bietend, z. B. Tripel- und Decimengriife, Pizzicato in der linken Hand usw.

****David, F.** Op. 3. Concertino No. 1. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2343c.)

Nach Viottis und Rodes Konzerten und vor den Spohrschen zu spielen.

****Mozart, W. A.** Op. 121. Konzert No. 4 in D-dur. Bearb. und mit Kadenzen versehen von F. David. Neuausgabe von H. Sitt. 1,50 M. (Edit. André No. 266.)

Dieses herrliche Werk, dessen unvergängliche Jugendfrische aus jedem Tone klingt, ist mit Davids Kadenzen ein effektvolles Vortragsstück von hohem Adel, wie herzgewinnender kaum ein zweites. Die Ausgabe der Edition André ist fraglos die empfehlenswerteste.

— Konzert No. 5 in A-dur. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2323a.)

— Konzert No. 6 in Es-dur. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2323b.)

Ebenfalls wunderschöne Schöpfungen von dauerndem Wert, die in dieser gewissenhaften und künstlerischen Bearbeitung, der stilgerechte und wirksame Kadenzen beigefügt sind, viele Freunde finden werden. — Mozarts Konzerte No. 1, 2, 3 und 7 sind bei Breitkopf & Härtel, wie auch die aufgeführten, in einer Bearbeitung von Graf Waldersee ohne Kadenzen erschienen.

Muldermans, Ch. Six Récréations concertantes. Je 1,50 M. (Edit. Cranz No. 286—291.)

Als Fortsetzung der Concertinos (Stufe 10) zu betrachten und gleich treiflicher Übungsstoff. Sehr zu empfehlen.

****Rode, P.** Concerto No. 4. Bearb. von F. David. Klavierbegleitung von F. Hermann. 1,60 M. (B. Senff.)

Gesangvoll. Für den gediegenen Unterrichtsgang ist dieses A-dur-Konzert, sowie die schwierigeren in A-moll (No. 7) und E-moll (No. 8) nicht zu entbehren.

Eine neue empfehlenswerte Ausgabe ist die der Coll. Litolff (No. 1308), bearb. von A. Grünwald. 1,50 M.

****Rode, P.** Konzert No. 6 in B-dur. Bearb. von F. David. Klavierbegleitung von F. Hermann. 1,60 M. (B. Senff.)

Dasselbe von A. Grünwald bearb. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1309.) Statt dieses Konzertes kann auch das erste in D-moll genommen werden, gleichfalls bearb. von A. Grünwald. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1307.) Die Konzerte No. 7 in A-moll — das schönste aller alten Konzerte überhaupt — und No. 8 in E-moll sind als letzte zu üben. Beide sind in Davids Bearbeitung bei B. Senff (je 1,60 M.) und von A. Grünwald trefflich bezeichnet in H. Litolffs Verlag (je 1,50 M.) erschienen.

— Konzert No. 11 in D-dur. Bearb. von J. Hellmesberger. 1,50 M. (Edit. Cranz No. 302.)

Sitt, H. Op. 28. Concertino in A-moll. 6 M. (E. Eulenburg.)
Auch mit Orchester erschienen.

****Tartini, G.** Konzert in D-moll. Bearb. und mit Kadenzen versehen von E. Pente. 4 M. Mit Orch. 5 M. (A. Benjamin.)
Die Tartinische Solostimme an sich ist nicht schwierig; die prächtigen Kadenzen, die den dritten Teil des Ganzen einnehmen, sind jedoch sehr zu üben; durch sie ist das gesangvolle Konzert ein dankbares und wirkungsvolles Vortragsstück geworden.

Urban, H. Op. 22. Konzert. 9 M. Mit Orch. 10 M. (C. A. Challier & Co.)

Venzl, J. Op. 112. Konzert in A-moll. 3 M. (Bosworth & Co.)
Eine gediegene Arbeit, die auch guten Schülern beim Unterrichte gegeben werden kann.

***Viotti, G. B.** Konzert No. 28 in A-moll. Bearb. von A. Grünwald. 1,50 M. (Coll. Litolff. No. 1315.)

Dasselbe bearb. von F. David. Klavierbegl. von F. Hermann. 1,60 M. (B. Senff.)
Dieses schöne Konzert ist nach dem 23. zu studieren. Es ist ungemein fördernd für die linke Hand und in einem gediegenen Unterrichtsgange nicht zu umgehen. — Leichte Doppelgriffe.

*— Konzert No. 29 in E-moll. Bearb. von A. Grünwald. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1316.)

— Konzert No. 24 in H-moll. Neuausgabe von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2324.)
Beide Werke zeigen dieselben Vorzüge wie das vorige: sie sind klar geformt, frisch und markig, sind durchaus instrumentgerecht und entbehren jeder äußerlichen Effektmittel.

XII. Stufe.

Bazzini, A. Op. 29. Hymne triomphale. Drittes Konzert. 5 M. (Schott.)
Reich an Decimen und anderen Doppelgriffen. Für talentvolle Geiger.

— Op. 42. Concerto militaire. 5 M. (Schott.)

Bériot, Ch. de. Op. 32. Konzert No. 2. H-moll. Bearb. von E. Kroß. 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 322.)
Für den Schulgebrauch das empfehlenswerteste Bériot-Konzert.

Bériot, Ch. de. Op. 104. Konzert No. 9. A-moll. Bearb. von E. Kroß. 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 325.)
Nach dem ersten Konzert Op. 16 zu spielen. Ins Gehör fallend.

**— Op. 55. Konzert No. 5. D-dur. Op. 76. Konzert No. 7. G-dur. Beide bearb. von E. Kroß. Je 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 323 und 324.)
Op. 55 ist das schönste und Op. 76 wohl das am meisten gespielte Konzert des belgischen Geigenmeisters. Beide sind guter Übungsstoff für Finger und Bogen.

**— Op. 99. Konzert No. 8. D-dur. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2272h.)
Elegant und liebenswürdig.

— Op. 127. Konzert No. 10. A-moll. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2272k.)

****David, F.** Op. 10. Konzert in E-moll. Bearb. von A. Schultz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2343a.)

****Gade, N. W.** Op. 56. Konzert in D-moll. Bearb. von H. Petri. 3,90 M. (Breitkopf & Härtel.)
Eins der gediegensten und frischesten Violinkonzerte, dem ein Platz neben denen von Beethoven, Bruch und Mendelssohn einzuräumen ist.

****Kreutzer, R.** Konzert No. 8. D-moll. Bearb. von H. Sitt. 1,50 M. (J. André.)
Außerdem die Konzerte No. 13, 14, 18 und 19 in vortrefflicher Bearbeitung von A. Grünwald. Je 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1303 bis 1306.)
Die Konzerte von Kreutzer sind im Unterrichtsgange nicht zu umgehen; sie geben Sicherheit auf dem Griffbrett und bewahren vor Verflachung. No. 13 und 14 sind am leichtesten, schwerer No. 8 und 19; als letztes ist das 18. Konzert zu nehmen.
Die Nummern 13, 14, 18 und 19 sind auch in Davids Bearbeitung bei B. Senff erschienen (je 1,60 M.).

Scholz, R. Praktische Konzertstudien. 2,50 M. (L. Oertel.)
Enthält in guter Bezeichnung die Solostimmen folgender Konzerte: No. 7 von Rode, No. 19 von Kreutzer, No. 22 von Viotti, No. 7, 9 und 10 von Bériot. — In Einzelausgabe je —,50 bis —,75 M.

Spohr, L. Op. 1. Konzert No. 1 in A-dur. 2,50 M. (Breitkopf & Härtel.)
Im Geiste Rodes und Kreutzers. Der dritte Satz enthält leichtere Doppelgriffe und einige Decimen.

****Viotti, G. B.** Konzert No. 22 in A-moll. Bearb. von F. David. Klavierbegleitung von F. Hermann. 1,60 M. (B. Senff.)
Dasselbe bearb. von A. Grünwald, 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1313) und bearb. von H. Sitt. 1,50 M. (J. André.)
Dieses vornehme, gesangvolle Werk ist in der Bearbeitung von David durch Hinzufügung glänzender Kadenzen für den ersten und ausgeführten zweiten Satz ein dankbares Solostück, das noch heute von namhaften Künst-

lern öffentlich gespielt wird. Es steht nicht nur unter Viottis Konzerten obenan, sondern ist neben dem siebenten von Rode das schönste aller alten Violinkonzerte.

XIII. Stufe.

Beethoven, L. van. Op. 61. Violinkonzert. Neue Ausgabe von K. Holle. 1 M. (Coll. Litolff No. 2421.)

Beethovens Konzert nimmt unter allen Violinkonzerten den ersten Platz ein. Es hat bis heute nicht seinesgleichen gefunden. — Diese neue Ausgabe ist eine durchaus würdige; künstlerische Bezeichnung der Violinstimme und genaue Phrasierung der Klavierbegleitung zeichnen sie vor anderen aus.

Kadenzen zu dem Konzerte sind erschienen von J. Hubay, 1,20 M. (Bosworth & Co.), v. J. Joachim, 2 M. und A. Wilhelmj, 1 M. (Schlesinger).

Börresen, H. Op. 11. Konzert in G-dur. 6 M. (W. Hansen.)

Großartiges Werk, dessen Wiedergabe vollendete Künstlerschaft erfordert.

Bruch, M. Op. 26. Violinkonzert in G-moll. 3 M. (Edit. Peters.)

Eins der schönsten Geigenkonzerte, dessen Adagio oft als selbständiges Stück zu Gehör gebracht wird. Alle Passagen, Doppelgriffe, Arpeggien sind echt geigenmäßig, daher wohlklingend und gut ausführbar.

David, F. Op. 35. Konzert in D-moll. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2343b.)

Von Davids Konzerten das beste und schwierigste.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Op. 64. Konzert. Bearb. von J. N. Rauch. 1 M. (Coll. Litolff No. 924.)

Neben Beethovens und Bruchs G-moll-Konzert das geistig hervorragendste aller Violinkonzerte. Die angegebene Ausgabe ist vor anderen zu empfehlen.

Molique, B. Op. 21. Fünftes Konzert in A-moll. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2289.)

Das musikalisch gehaltvollste Werk dieses Geigers, dessen übrige Konzerte, außer dem zweiten, mehr und mehr der Vergessenheit anheimfallen.

Spohr, L. Op. 2. Konzert No. 2 in D-moll. Bearb. von L. Auer. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1904.)

Mit diesem Konzerte wird in der Regel das Studium Spohrs begonnen, da in demselben der Stil des großen Meisters schon vollständig ausgeprägt ist. Das Werk — doppelgriffreich im zweiten und dritten Satze — klingt besonders herrlich mit Orchester.

**— Op. 70. Konzert No. 11 in G-dur. Bearb. von L. Auer. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1909.)

Dasselbe bearb. von J. Hellmesberger. 1,50 M. (Edit. Cranz No. 106.)

Dieses freundliche Konzert mit herrlichem Adagio (chromatische Läufe) und schönem, doppelgriffreichem Schlußsatz ist etwas schwieriger als das vorige und darf gleichfalls im Unterrichtgange nicht übersehen werden.

— Op. 7. Konzert No. 3 in C-moll. (Peters.)

Nur noch als Studienwerk in Betracht kommend.

XIV. Stufe.

Dont, J. Op. 41. Morceau de Concert. 1,80 M. (Edit. Cranz No. 56.)
Interessant. Enthält Terzen-, Oktaven- und Decimengänge.

Enna, A. Konzert. 6 M. (W. Hansen.)
Dieses bedeutende Werk gleicht nicht den bekannten klassischen Konzerten in bezug auf die Prinzipalstimme, ist aber trotzdem in seiner mannhaft siegesbewußten Art von starker Wirkung.

Erlanger, F. d'. Op. 17. Concerto. 12 M. Mit Orch. 24 M. (D. Rahter.)
Eine höchst schwierige Aufgabe für erstklassige Künstler.

Hegar, F. Op. 3. Konzert. 6,20 M. Mit Orch. 9,50 M. Partitur 3 M. (J. André.)
Von Aug. Wilhelmj gespielt.

Léonard, H. Op. 10. Erstes Konzert. 4 M. (H. Litolff.)
Für spannfähige Hände. Überreich an Staccatostrich.

Raff, J. Op. 161. Konzert. 6 M. Mit Orch. 13 M. (C. F. W. Siegel.)
Der erste und dritte Satz haben großartigen, festlichen Charakter, sind jedoch — obwohl nicht gegen die Natur der Violine — äußerst schwierig.

Rietz, J. Op. 30. Konzert. 9 M. (F. Kistner.)
Violingerecht und wohlklingend.

Sinding, Ch. Op. 45. Konzert. A-dur. 7 M. (W. Hansen.)
Ein markiges Werk von hohem Wert, jedoch dem lyrischen Charakter der Konzerte von Spohr, Mendelssohn und Bruch geradezu entgegengesetzt.

****Spohr, L.** Op. 28. Konzert No. 6 in G-moll. Bearb. von L. Auer. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1905.)
Dasselbe bearb. von J. Hellmesberger. 1,50 M. (Edit. Cranz No. 299.)
Gehört zu Spohrs schönsten und hervorragendsten Konzerten; reich an schnellen Oktaven- und Terzengängen. — Als die drei bedeutendsten Konzerte des deutschen Violinmeisters betrachtet man allgemein:
Op. 38, das E-moll-Konzert No. 7, das achte in A-moll — die berühmte „Gesangsscene" — und das neunte in D-moll. — Sämtlich bearb. von L. Auer (Coll. Litolff No. 1906—1908), sowie von J. Hellmesberger (Edit. Cranz No. 103—105). Je 1,50 M. — Die „Gesangsscene" vortrefflich bearb. von E. Kroß. 2 M. (Bosworth & Co.)

Weber, J. M. Konzert in G-moll. 5 M. Mit Orch. 20 M. Solostimme allein 3 M. (Universal-Edit.)
„Allen Vorurteilsfreien gewidmet!" sagt das Titelblatt.

XV. Stufe.

Bériot, Ch. de. Op. 46. Konzert No. 4. Bearb. von A. Schulz. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 2272d.)

Brahms, J. Op. 77. Konzert in D-dur. 5 M. (Universal-Edit.)
Großartige Tondichtung von dauerndem Wert und ungemeiner Schwierigkeit, eine herrliche Symphonie mit obligater Violine.

Busoni, F. B. Op. 35a. Konzert in D-dur. 9 M. (Breitkopf & Härtel.)

Bedeutend, aber wegen der nicht recht geigenmäßigen Solostimme sehr schwer zu spielen.

Ernst, H. W. Op. 23. Concerto (Allegro pathétique. Fis-moll). Neuausgabe von E. Singer. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2172.)

Liebenswürdiges und feines Stück, das freilich nicht dermaßen mit virtuosen Effektmitteln wie die anderen Werke dieses Komponisten gespickt ist, aber doch nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten bietet.

****Joachim, J.** Op. 11. Konzert in ungarischer Weise. 9 M. (Breitkopf & Härtel.)

Gehört zu den allerschwierigsten Violinkonzerten.

Lipinski, Ch. Op. 21. Concerto militaire. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1995.)

Vorzügliche virtuose Studie.

Paganini, N. Op. 6. Konzert No. 1 in D-dur. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2373.)

Durch guten Druck und genaueste Bezeichnung gleich ausgezeichnete Ausgabe dieses äußerst schwierigen Konzertes.

— Op. 7. Konzert No. 2. Bearb. von J. Hellmesberger. 1,50 M. (Edit. Cranz No. 318.)

Schumann, R. Op. 131. Fantasie. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1636.)

Seinem Charakter nach muß das Werk unter den Konzerten genannt werden.

****Tschaikowsky, P.** Op. 35. Konzert in D-dur. Bearb. von E. Kroß. 2 M. (Edit. Bosworth No. 294.)

Obwohl dieses großartige Werk nicht mit den landläufigen Effektmitteln der Virtuosenkonzerte ausgestattet ist, kann es dennoch seiner enormen Schwierigkeit halber nur von gereiften Künstlern, die Schwierigkeiten nicht mehr kennen, vollendet gespielt werden.

Vieuxtemps, H. Op. 10. Grand Concerto (E-dur). 9,50 M. Mit Orch. 16,75 M. (Schott.)

— Op. 19. Deuxième Concerto (Fis-moll). 6 M. Mit Orch. 13,50 M. (J. Schuberth.)

— Op. 25. Grand Concerto (A-dur). 9 M. Mit Orch. 19 M. (F. Kistner.)

— Op. 31. Quatrième Concerto (D-moll). 9,50 M. Mit Orch. 19,50 M. (J. André.)

Virtuosenkonzerte ersten Ranges, für die der Geiger vollendete Ausbildung der linken Hand, sowie tadellose Sicherheit in allen Stricharten und schmelzende Tongebung mitzubringen hat.

Vortragsstücke mit Orgel.

†Album classique. Berühmte Stücke großer Meister. Bearb. von G. Zanger. 2 Bände je 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1108 und 2311.)

Enthält Tonstücke von J. S. Bach, Beethoven, Corelli, Campagnoli, Haydn, Händel, Leclair, Mendelssohn, Nardini, Rode, Rossini und Schumann in vortrefflicher Bearbeitung. — Stufe 4—9.

Anger, W. Op. 8. Andante religioso. 1,50 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Vornehmes Kirchenstück in E-moll. — Stufe 10, jedoch leicht.

****Bach, J. S.** Arie (a. d. G-Saite). Bearb. von F. Meyer. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Für den Vortrag mit Orgel sehr geeignet. Stufe 9. Siehe S. 150.

Becker, A. Op. 20. Adagio. 1,50 M. (Edit. Peters.)
Stufe 9.

****Jensen, G.** Op. 40. Arioso und Rondo patetico. 2 M. (Edit. Augener No. 5380.)
Ausgezeichnet zum Vortrag. Stufe 9. Nicht schwer.

†Krug, A. Op. 120. Andante religioso. 1,50 M. (D. Rahter.)
Sehr schön und geigenmäßig; auch mit Klavier zu spielen. Stufe 10.

****Lieder, 25 berühmte.** Bearb. von F. Meyer. 2 M. (Universal-Edit.)
Daraus: Curschmann, Ihr lieben Sterne und Wiegenlied, Beethoven, Die Ehre Gottes. Stufe 8—9.

Marcello, A. Largo. 1,20 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Schon für Stufe 5 zu empfehlen.

Marchet, G. Meditation. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)
Auch mit Klavier von herrlicher Wirkung. Stufe 10.

****Palme, R.** Op. 71. Album vorzüglicher Vortragstücke. 2 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Enthält Tonstücke von J. S. Bach, Beethoven, Becker, Corelli, Gluck, Händel, Leclair, Lotti, Mozart, Schumann und Tartini in schöner Bearbeitung. Stufe 4—9.

****Paradies, P. D.** Canzonetta. Bearb. von F. Meyer. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Stufe 6. Siehe S. 124.

Rossi, M. Op. 8. Arioso. 1 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Für den Kirchenvortrag zu empfehlen. Stufe 8.

†Slunička J. Op. 73. No. 1: Prélude (Impromptu). 1,80 M. (A. Böhm & Sohn.)
Schlichte, einfache Melodie über vollgriffigen Akkorden der Orgel. Stufe 7.

Sulzer, J. Op. 8. Sarabande. 1 M. (D. Rahter.)
Ganz auf der G-Saite zu spielen. Stufe 8.

Székács, J. Op. 17. No. 3: Choral. 1,25 M. (W. Hansen.)
Es ist anzuraten, in diesem feinsinnigen Adagio alle Triolen gebunden zu spielen. — Auch für Klavier und Violine. Stufe 6.

****Tartini, G.** Arie in D-dur. 1 M. (Sulzer.)
Nicht schwer. Auch mit Klavier erschienen. Stufe 9 (nach dem Lagenumfang).

****Tenaglia, A. F.** Arie. Bearb. von E. Kroß. 1 M. (Bosworth & Co.)
Sehr schön klingend. Stufe 7. Siehe S. 148.

Tod, E. A. Op. 4. Fantasie über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern". 1,50 M. (G. W. Körner.)
In Ges-Dur. Stufe 10.

****Volckmar, F. W.** Op. 170. Duo. —,80 M. (J. Rieter-Biedermann.)
Von überraschender Klangwirkung. Stufe 10, jedoch leicht.

Vortragsstücke für eine Violine allein.

II. Stufe.

Album national français. 100 Volkslieder. 1 M. (Coll. Litolff No. 1001.)

Hofmann, R. Der junge Violinist. 1 M. (Bosworth & Co.)

— Schatzkästlein. 1 M. (Edit. Bosworth No. 129.)
Beide Bände enthalten Volksmelodien, Tanz- und Marschweisen, Opernarien usw. von der 2. bis 3. Stufe und sind auch mit Klavierbegleitung erschienen. (Jedes Heft 2 M.)

VI. Stufe.

Meyer, F. Op. 9. Doppelgriffstudien in Form melodischer Vortragsstücke. 1,20 M. (Kreisler & Co.)
Vier leichte Vorspielstücke: Im Frühling, Wiegenlied, Wanderlied, Alla Zingara (schwieriger).

Praktischer Unterrichtsstoff. Eine Sammlung berühmter Solosätze alter und neuer Meister. Bearb. von F. Kroß. 4 Bände je 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Aus dem ersten Bande: Beethoven, Adelaide — Mozart, Arie aus der Zauberflöte — Haydn, Menuett — Lully, Gavotte — Tenaglia, Arie. Die übrigen Stücke sind auf den nächsten Stufen zu spielen. Es sind: Rode, Adagio — Kreutzer, Nachtlagersolo — Field, Erstes und viertes Nocturno — Bach, Gavotte und Rondo, sowie Andante aus dem A-moll-Konzert — Chopin, Mazurka— Beethoven, Andante aus der Kreutzersonate — Spohr, Larghetto — Weber, Allegretto aus dem Freischütz.

VIII. Stufe.

Meyer, F. Op. 8. Aus der schönen Kinderzeit. —,80 M. (H. Seemann Nachflg.)
Waldlied mit Echo, Kuckuck (G-Saite), Elfentanz, Vineta, Aus alter Zeit.

— Vier Lieder für Violine allein. —,60 M. (J. Bauer.)
Eine Erinnerung, Vögleins Abschied, Schifferlied, Hirtenlied.
Die Stückchen sind in dem Führer von A. Tottmann als empfehlenswert aufgeführt und mögen deshalb auch hier genannt sein.

Ouverturen-Album. Bearb. von R. Hofmann. 2 Bände je 1 M. (Edit. Bosworth No. 287 und 289.)
Band 1: Die weiße Dame, Zampa, Freischütz und Zauberflöte.
Band 2: Kalif von Bagdad, Lustige Weiber von Windsor, Don Juan und Jubel-Ouverture.

IX. Stufe.

Mazas, F. Op. 80. Acht Melodien. Bearb. von A. Grünwald. 1 M. (Coll. Litolff No. 1156.)
Für den Unterricht neben ernsten Etüden sehr wohl zu benutzen.

Spies, E. Krönungsmarsch aus Meyerbeers Oper: Der Prophet. —,50 M. (Breitkopf & Härtel.)
Gute Doppelgriffübung.

X. Stufe.

Praktischer Unterrichtsstoff. Eine Sammlung berühmter Solosätze alter und neuer Meister. Bearb. von E. Kroß. Band II und III. Je 1,50 M. (Bosworth & Co.)
2. Band: Bériot, Thema aus dem 5. Air varié — Chopin, Nocturno 2 und 8, Valse — Tschaikowsky, Canzonetta — Ernst, Nocturno und Bolero — Bach, D-moll-Konzert — Mozart, D-dur-Konzert (1. Satz) — Nardini, Konzert.
**3. Band: Vitali, Ciaconna — Mozart, Menuett und Rondo — Viotti, Konzert 22 (1. Satz) — Rode, Konzert 8.

Stange, M. Op. 60. Suite. Prélude, Allemande, Sarabande, Courante, Air, Gavotte, Gigue. 3 M. (Raabe & Plothow.)
Dankbar und empfehlenswert.

Venzl, J. Op. 105. Des Geigers Wanderfahrt. 2 M. (L. Oertel.)
Acht Stücke für den Konzertvortrag: Morgengruß und Gebet, Frohe Wanderung, Vor der Waldkapelle, Mückenspiel, Festklänge, Minnelied, In der Schenke, Abendlied. — Auch als Doppelgriffstudien sehr zu loben.

XIII. bis XV. Stufe.

Eller, L. Op. 22. Serenade, Menuett und Contredanse aus Mozarts „Don Juan". —,80 M. (C. F. Schmidt.)

Duette.

a) Zwei Violinen.

I. Stufe.

Arena. Sammlung fortschreitend geordneter Violinduette. Bearb. von E. Heim. 1. Heft 1,50 M. (Edit. Augener No. 11801.)
Sehr leichte Sätze von Wichtl, Dancla, Alard und de Bériot enthaltend.

****Blumenthal, J. von.** Op. 42. Hundert Übungsstücke. Bearb. von A. Schulz. 1. Band 1 M. (Coll. Litolff No. 1291.)
Enthält 46 Stückchen für den allerersten Anfang bis zur 2. Stufe.

Campagnoli, B. Op. 20. 101 leichte und progressive Stücke. Bearb. von A. Grünwald. 2 Hefte je 1 M. (Coll. Litolff No. 1294—95.)
Für den Anfangsunterricht sehr verwendbar, an Stelle erster Etüden zu gebrauchen. Das zweite Heft auf nächster Stufe.

****Straub, C. G.** 46 Violin-Duette. 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 296.)
Einfache, melodiöse und den musikalischen Geschmack bildende Stückchen. Bis No. 7 für den ersten Anfang verwendbar.

II. bis III. Stufe.

Arena. Sammlung fortschreitend geordneter Violinduette. Bearb. von E. Heim. Heft 1a. 1,50 M. (Edit. Augener No. 11801a.)
Leichte Sätze von Blumenthal, Kalliwoda und Mazas. — Die ganze Sammlung besteht aus zwanzig Heften, von denen No. 4 und 4a Duettsätze in der dritten Lage, die letzten Hefte solche von Spohr und Hauptmann enthalten.

Biehl, A. Op. 164. Heft 1: Sechzehn leichte melodische Etüden. Heft 2: Zwölf leichte melodische Etüden. Je 2 M. (O. Forberg.)

****Blumenthal, J. von.** Op. 42. Hundert Übungsstücke. Bearb. von A. Schulz. 2. Heft. 1 M. (Coll. Litolff No. 1292.)
Musikalisch gute, wohlklingende Stückchen.

Bruni, A. B. Op. 35. Sechs leichte Duos. Bearb. von A. Brun. 1 M. (J. André.)
Dieselben bearb. von A. Schulz. —,80 M. (Coll. Litolff No. 1505.)
In veraltetem Geschmack, für den Unterricht aber von Nutzen.

Dello, M. Erster Vortrag im Violinspiel. 2 Hefte je 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2109a und b.)
Sechzig beliebte Melodien, Tänze und Märsche.

Dont, J. Op. 17. Leichte Übungen in Versetzungszeichen. 4 Hefte je 2 M. (A. Cranz.)

****Gebauer, J.** Op. 10. Zwölf Duos zum Gebrauch für Anfänger. Bearb. von A. Blumenstengel. 1 M. (Coll. Litolff No. 524.)
Gewissermaßen eine Schule in Form von Duetten, die, wohlklingend und leicht, von Schülern freudig geübt werden.

Kalliwoda, J. W. Op. 178. Drei sehr leichte Duos. Bearb. von M. Dello. 1 M. (Coll. Litolff No. 2200.)

Kroß, E. Praktischer Unterrichtsstoff für zwei Violinen. 1. Heft. 2 M. (Edit. Bosworth No. 253.)
Eine ganz leicht beginnende Sammlung von achtzig Duettsätzen, den Werken Campagnolis, Mazas, Spohrs und Pleyels entnommen. Sehr zu empfehlen und bis zur 6. Stufe zu verwenden. — Auch mit Klavierbegleitung erschienen (siehe: Zwei Violinen und Klavier, Stufe 3).

Mazas, F. Op. 60. Sechs sehr leichte Duette. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 1122.)
— Op. 85. Duos abécédaires. Bearb. von A. Schulz. 3 Hefte je 1 M. (Coll. Litolff No. 1469—71.)
— Op. 70. Zwölf progressive Duos. Bearb. von A. Grünwald. 2 Hefte je 1,20 M. (Coll. 1124—25.)
Meistens schon auf dieser Stufe zu gebrauchen.

Müller, G. Op. 22. Sechs Duos. 1 M. (Coll. Litolff No. 525.)

Pleyel, J. Op. 8. Sechs leichte Duos. Bearb. von F. Meyer. 1 M. (Edit. Bosworth No. 573.)
Diese allerliebsten Duette sind schon auf der 1. Stufe zu beginnen; sie zeichnen sich durch freundliche, gewinnende Melodik und gut musikalischen Aufbau vor anderen leichten Duettwerken aus und werden infolgedessen wohl von jedem kleinen Geiger — und zwar mit Freuden und Nutzen — gespielt. — Die Bosworthsche Ausgabe ist mit genauen Fingersätzen, Bogenstrichen und Bogeneinteilung versehen und enthält neben Metronom-Angaben kurze Hinweise auf die richtige Art des Vortrages und biographische Notizen. Alle überflüssigen Versetzungszeichen sind beseitigt.

Sitt, H. Op. 73 B. Heft 1: Zehn Duette in der ersten Lage. 2 M. (O. Forberg.)

— Op. 91. Drei Duette. Jedes 1,50 M. (O. Forberg.)
Sämtlich lobenswerte, angenehm zu spielende Stücke. Teils vor, teils neben Pleyels Op. 8 zu üben.

Straub, C. G. 46 Violinduette. 1,50 M. (Edit. Bosworth No. 296.)
Von dem achten Stückchen bis zum letzten. Diese klaren, wohlklingenden Duette sind ihrer mannigfachen Vorzüge wegen für den Unterricht warm zu empfehlen.

Wanhall, J. Op. 56. 24 leichte progressive Duette. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 680.)
Die ersten Duette sind sehr leicht, in der zweiten Hälfte der Sammlung findet die dritte und auch einmal die fünfte Lage Anwendung. Etwas trocken.

Zanger, G. Op. 18. Zehn kleine charakteristische Tonstücke. 1 M. (Coll. Litolff No. 1361.)
Eigentlich Solosätze mit Begleitung einer zweiten Violine.

Zinkeisen, L. 26 kleine Duos. 1 M. (Coll. Litolff No. 509.)
Ganz kurze Übungen in sämtlichen Tonarten.

III. Stufe.

Bériot, Ch. de. Op. 87. Zwölf leichte und fortschreitende Duos. —,80 M. (Coll. Litolff No. 2282.)
Kurzweilige, freundliche Stückchen.

Biehl, A. Op. 164. Heft 3: Dreizehn melodische Etüden. 2 M. (O. Forberg.)

Blumenthal, J. von. Op. 42. Hundert Übungsstücke. Bearb. von A. Schulz. 3. Heft. 1 M. (Coll. Litolff No. 1293.)
In den schwierigeren B-Tonarten. Gediegene, klangvolle Tonstücke.

Bruni, A. B. Op. 6. Sechs Duettinos. 1 M. (Coll. Litolff No. 1966.)

— Op. 34. Sechs Duettinos. 1 M. (Coll. Litolff No. 1910.)

Hering, C. Op. 35. Duo-Serenade. 1,50 M. (F. Schuberth jr.)
Als nützliches Übungsstück zu gebrauchen.

Kalliwoda, J. W. Op. 179. Drei sehr leichte Duos. Bearb. von M. Dello. 1 M. (Coll. Litolff No. 2201.)

— Op. 180. Drei sehr leichte Duos. Bearb. von M. Dello. 1 M. (Coll. Litolff No. 2202.)

Mazas, F. Op. 38. Zwölf kleine Duette. Bearb. von A. Grünwald. 1 M. (Coll. Litolff No. 1148.)
Gut bezeichnete Ausgabe mit klarem Druck.

****Sitt, H.** Op. 42. Sechs leichte instruktive Duette. 2 Hefte je 1,50 M. (E. Eulenburg.)
Das zweite Heft ist auf der 5. und 6. Stufe zu nehmen.

IV. bis VI. Stufe.

Halven, E. Op. 11. Drei Suiten in Kanonform. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1891.)
Die unter einander gedruckten Stimmen lassen den Schüler das kontrapunktische Gefüge der wertvollen Arbeit erkennen. Die ersten beiden Suiten sind mit Begabten schon früher zu spielen, da sie die erste Lage nicht überschreiten.

Hellmesberger, J. Sechs beliebte Arien aus „Martha". 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Für den Vortrag im Familienkreise.

Jansa, L. Op. 46. Six Duos progressifs. Bearb. von M. Dello. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 2397a.)
Gute Übungen, die vom 4. Duo an die dritte Lage leicht übersteigen.

Mazas, F. Op. 38. Zwölf kleine Duos. 2. Heft. 1 M. (Coll. Litolff No. 1149.)
— Op. 46. Sechs kleine Duos. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1968.)
— Op. 61. Sechs leichte Duette. 1 M. (Coll. Litolff No. 1157.)
Sämtlich von A. Grünwald bearbeitet.

****Pleyel, J.** Op. 48. Sechs leichte Duos. Nach der Originalausgabe genau bearb. von Fr. Meyer. 1 M. (Edit. Bosworth No. 574.)
Als erste Duette in der dritten Lage zu nehmen. Ton, Geschmack und Fingertechnik bildend.

**— Op. 59. Sechs Duos. Bearb. von A. Blumenstengel. 1 M. (Coll. Litolff No. 528.)
Als Folge von Op. 48 zu spielen. Gleichfalls schön und fördernd.

Sitt, H. Op. 73 B, Heft 2: Zehn Duette. 2 M. (O. Forberg.)
Sehr hübsche Charakterstücke verschiedener Art. Zum Vorspielen.

Stern, J. Op. 29. Neun leichte Duos. 1 M. (Bosworth & Co.)
Wirkungsvolle Transcriptionen beliebter Lieder von Howen, Mendelssohn, Moscheles und Täglichsbeck. Zum Vortrag geeignet.

****Viotti, J. B.** Op. 20. Sechs konzertierende Duos. Bearb. von A. Schulz. (Coll. Litolff No. 684.)
Musikalisch gut, für den Unterricht zu benutzen.

VIII. Stufe.

****Kroß, E.** Praktischer Unterrichtsstoff für zwei Violinen. 2. Heft. 2 M. (Edit. Bosworth No. 254.)
Enthält achtzehn ausgewählte Duettsätze von Vanhal, Haydn, Kalliwoda, Mazas, Mozart und Viotti. Für den Unterricht, zur Übung im Zusammenspiel und zum Vortrag zu empfehlen. Auch mit Klavier erschienen.

Pleyel, J. Op. 23. S e c h s D u o s. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 835.)

Vorzügliche Vorspielduette, frisch, melodiös und von instrumentalem Wohlklang.

— Op. 24. S e c h s D u o s. Bearb. von A. Schulz. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 836.)

Etwas schwieriger, aber weniger reizvoll als Op. 23; zum Studium gleich trefflich. Die Bezeichnung dieser Ausgabe ist musterhaft.

IX. Stufe.

Alard, D. Op. 27. T r o i s D u o s b r i l l a n t s. 6,20 M. Einzeln je 2,60 M. (J. André.)

Das erste Duo ist schon auf dieser Stufe zu spielen, das zweite und dritte auf der nächsten oder übernächsten. — Die umfangreichen Tonstücke sind angenehm zu üben und enthalten in bezug auf Bogen- und Fingertechnik viel Nützliches.

Fiorillo, F. Op. 14. S i x D u o s c o n c e r t a n t s. Bearb. von A. Schulz. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 2063.)

Haydn, J. Op. 99. D r e i D u o s. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 1967.)

An die Klaviersonaten des ‚Vater Haydn' erinnernde, aber völlig geigenmäßige Tonstücke mit entzückenden Menuettsätzen. — Das zweite Duo überschreitet einmal die fünfte Lage.

Jansa, L. Op. 74. S i x D u o s p r o g r e s s i f s. Bearb. von A. Schulz. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 2397b.)

— Op. 81. S i x D u o s p r o g r e s s i f s. Bearb. von M. Dello. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 2397c.)

Die dritte Lage selten überschreitend, vorzüglicher und reicher Übungsstoff.

Kroß, E. P r a k t i s c h e r U n t e r r i c h t s s t o f f f ü r z w e i V i o l i n e n. 3. Heft. 2 M. (Edit. Bosworth No. 255.)

Reiche und geschmackvolle Auswahl schöner Duettsätze von Mazas, Haydn, Rode, Romberg und Viotti. Einige der prächtigen Tonstücke sind mit Begabten schon hier, die meisten erst auf der nächsten Stufe zu spielen.

Mazas, F. Op. 40. S i x D u o s b r i l l a n t s. Bearb. von A. Grünwald. 2 Hefte je 1 M. (Coll. Litolff No. 1152—53.)

Mit sehr guten Schülern zum Teil als Studien schon hier zu nehmen.

Pleyel, J. Op. 61. D r e i D u o s. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 1944.)

— Op. 64. D r e i D u o s und Op. 69: D r e i g r o ß e D u o s. Bearb. von A. Grünwald. Je 1 M. (Coll. Litolff No. 2310 und 1971.)

Rode, P. Op. 18. S e c h s D u o s. Bearb. von A. Schulz. 2 Hefte je 1 M. (Coll. Litolff No. 837—38.)

Sehr schön, gut musikalisch und gesangreich.

Romberg, A. Op. 4. T r o i s D u o s c o n c e r t a n t s. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 1508.)

Ebenfalls musikalisch bildende, wohlklingende Tonstücke.

****Viotti, J. B.** Op. 29, 30 und 35. Duos concertants. Bearb. von A. Schulz. Je 1,20 M. (Coll. Litolff No. 690. 691 und 693.)

Die beiden ersten Hefte überschreiten die dritte Lage nicht, sind aber ihrer Schwierigkeit nach nicht gut früher zu benutzen. In jedem Hefte befinden sich, wie in denen der folgenden Stufe, drei Duette, die ungemein anregen und außerdem hochschätzbares Studienmaterial sind.

X. bis XI. Stufe.

****Bériot, Ch. de.** Op. 57. Trois Duos concertants. Bearb. von E. Kroß. 3 Hefte je —,80 M. (Bosworth & Co.)

Im Charakter der Konzerte dieses Komponisten: liebenswürdig, melodiös und infolge ausgiebiger Benutzung verschiedentlichster Doppelgriffe recht vollklingend. Für das Studium vortrefflich.

****Haydn, J.** Op. 102. Sechs Duos. Bearb. von A. Schulz. 2 Hefte je 1 M. (Coll. Litolff No. 1506—7.)

Diese wunderschönen, jugendfrischen Sonaten für zwei Geigen zählen zu den allerbesten Duetten; sie sind Konzertstücke ersten Ranges, edel, melodiös und vollklingend.

Krommer, F. Op. 2, 6, 22, 33, 51 und 54. Duos concertants. Bearb. von A. Schulz. Je 1 M. (Coll. Litolff No. 829—34.)

Jedes Opus umfaßt drei Duos, denen zwar die jugendliche Frische und der geistvolle Melodienreichtum der Haydnschen Violinduette mangelt, die trotzdem aber außerordentlich nützlich für den Unterricht sind, weil sie zur Erlangung solider Technik sehr beitragen. Op. 2, 6 und 54 sind am leichtesten, Op. 51 ist zuletzt zu nehmen.

Kroß, E. Praktischer Unterrichtsstoff für zwei Violinen. 4. Heft. 2 M. (Edit. Bosworth No. 256.)

Schwierigere Kompositionen von Mazas, Ernst, Spohr und Rode (von dessen 7. Konzerte der erste Satz als Geigenduett bearbeitet).

Mazas, F. Op. 72. Six Duos brillants. Bearb. von A. Grünwald. 2 Hefte je 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1160—61.)

Die bis hier eingereihte Auswahl der Mazasschen Duos möge genügen, da diese Kompositionen, so wertvoll sie als Unterrichtsstoff auch sind, an musikalischem Gehalt von den herrlichen Duetten Haydns, Mozarts und Viottis, die etwa auf gleicher Schwierigkeitsstufe stehen, bei weitem übertroffen werden.

****Mozart, W. A.** Op. 70. Zwölf Duos. Bearb. von A. Schulz. 3 Hefte je 1,20 M. (Coll. Litolff No. 2111a—c.)

Diese Meisterwerke sind nach Haydns Op. 102 zu nehmen, obgleich sie die fünfte Lage nur selten überschreiten.

****Romberg, A.** Op. 18. Drei Duos. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 1509.)

Fließend und ungezwungen melodisch.

****Viotti, J. B.** Op. 9, 19 (Heft 1 und 2), 25, 28 (Heft 1 und 2) und 34. Duos concertants. Bearb. von A. Schulz. Jedes Heft 1,20 M. (Coll. Litolff No. 681, 682 u. 683, 687, 688 u. 689, 692.)
Wundervolle Duos, die mehr noch als die Konzerte dieses Violinmeisters zum Studium und gleich sehr zum Vortrag zu empfehlen sind.

— Op. 23. Sechs Serenaden. Bearb. von A. Schulz. 2 Hefte je 1,20 M. (Coll. Litolff No. 685 und 686.)
Aus mehreren kurzen Sätzen bestehende herrliche Duettkompositionen.

XII. bis XV. Stufe.

Hauptmann, M. Op. 2. Zwei Duos. 2 M. (Edit. Peters.)
Vortreffliche, thematisch gearbeitete Werke.

****Kroß, E.** Praktischer Unterrichtsstoff für zwei Violinen. 5. und 6. Heft je 2 M. (Edit. Bosworth No. 257 und 258.)
Das 5. Heft enthält Tonsätze von Mazas, Prume, Spohr und Hauptmann, das 6. Heft ein Scherzo von Molique und Spohrsche Kompositionen.

Rolla, A. Op. 3. Trois Duos concertants. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 1126.)
Herrliche Musikstücke für das Studium.

Sauret, E. Op. 44. Adagio und Rondo. 3 M. (C. A. Challier & Co.)
Brillantes, in beiden Stimmen doppelgriffreiches Konzertstück.

****Spohr, L.** Op. 3, 9, 39, 67, 148 und 150. Duos. Jedes Op. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1911—16.)
Vornehme Werke, die wie die Konzerte dieses Meisters, zu dem Hervorragendsten und auch Schwierigsten der gesamten Violinliteratur gehören.

---

b) Violine und Viola.

VII. bis IX. Stufe.

Bach, J. S. Duette nach den zweistimmigen Inventionen für Klavier. Bearb. von F. David. 2 M. (Breitkopf & Härtel.)

Bruni, A. B. Op. 25. Trois Duos concertants. 1 M. (Coll. Litolff No. 1945.)

— Sechs konzertierende Duette. 2 Hefte je 1 M. (Coll. Litolff No. 1525—26.)
Wohlklingend und übend. Op. 25 umfaßt die schwierigeren Duos.

Halvorsen, J. Passacaglia nach Händel. 1,80 M. (W. Hansen.)

Jansa, L. Op. 70. Sechs Duos. 6 Hefte je 2,50 M. (Peters.)
Stufe 7.

****Pleyel, J.** Op. 69. Drei große Duos. Bearb. von A. Grünwald. 1 M. (Coll. Litolff No. 1972.)

XI. Stufe.

Halvorsen, J. Sarabande mit Variationen. (Thema von Händel.) 3 M. (W. Hansen.)

In beiden Stimmen doppelgriffreich.

****Mozart, W. A.** Zwei Duos. Bearb. von A. Schulz. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 608.)

Frische, durchgeistigte Tonstücke, die sich sehr gut zum Konzertvortrage verwenden lassen.

XIII. Stufe.

Rolla, A. Op. 9. Duetto. 1,25 M. (F. Hofmeister.)

Gute Musik in altem Stil.

****Spohr, L.** Op. 13. Duo in G-dur. 1 M. (Coll. Litolff No. 1918.)

Gilt allgemein als schönstes Duo für Violine und Viola.

---

c) Violine und Violoncello.

III. Stufe.

Herrmann, G. Duo facile et concertant. 1,50 M. (J. Bauer.)

IX. Stufe.

****Haydn, J.** Duo. Bearb. von F. Bennat. 1,50 M. (R. Forberg.)

Schlottmann, L. Op. 52. Paraphrase über die Quintenfolge der leeren Saiten. 1,80 M. (C. A. Challier & Co.)

Drollige, humoristische Studie; nicht ganz leicht.

X. Stufe.

****Beethoven, L. van.** Drei Duos. Bearb. von F. Hermann. 1,50 M. (Edit. Peters.)

Trios.

a) Drei Violinen.

II. Stufe.

Ritter, G. P. Op. 69. Leichtes Trio. 1,80 M. (A. P. Schmidt.)

Wesolofsky, M. Op. 89. Drei Volkslieder. 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Kreutzer, Das ist der Tag des Herrn und Was schimmert dort oben. Mozart, Die Tonkunst.

— Op. 90. Drei Volkslieder. 1 M. (Bosworth & Co.)
Kalliwoda, Das deutsche Lied. Mendelssohn-Bartholdy, Wer hat dich, du schöner Wald. — O sanctissima.
Einfache Übertragungen dieser Lieder, infolge Anwendung leichter Doppelgriffe hübsch und voll klingend.

III. Stufe.

Seitz, F. Op. 29. No. 1: Marsch. No. 2: Cavatine. No. 3: Menuetto. No. 6: Gavotte. Je 1 M. (Heinrichshofens Verlag.)

Streben, E. Op. 33. Trifolien. Bearb. von M. Dello. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 2301.)
Drei allerliebste Sonatinen, Andante a. d. A-dur-Sinfonie von Beethoven, Fantasie über „Trockne Blumen" von Schubert und Fantasie über Volkslieder.

Violin - Terzette. Bearb. von A. Grünwald. 1. Heft. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1185.)
Schon auf der 1. Stufe zu beginnen. Volkslieder und Opernmelodien in netter Bearbeitung.

VI. Stufe.

Bláha, J. Vier Trios. 2 M. (Edit. Bosworth No. 429.)
Andante, Scherzino, Elegie und Valse lente. — Vortrefflich als Übungen im Zusammenspiel und als Vorspielstücke.

****Gitzmaier, N.** Barcarolle. 2,50 M. (Bosworth & Co.)
Fein gearbeitet, von kontrapunktischem Gepräge. Hübsches Vortragsstück.

****Mozart, W. A.** Eine kleine Nachtmusik. Bearb. von K. Seiffert. 2 M. (Ch. F. Vieweg.)
Sehr hübsch, aber schon schwieriger als die vorigen Trios.

****Wichtl, G.** Op. 79. Zwei Trios. Bearb. von M. Dello. 1 M. (Coll. Litolff No. 2417.)
Besonders das zweite Trio ist ganz reizend und sehr wohl für den Konzertgebrauch geeignet.

VI. bis X. Stufe.

Palaschko, J. Op. 39. Fünf Charakterstücke. 3 M. (Edit. Bosworth No. 514.)
Menuett, Scherzo, Orientalisch, Tanzweise und Capriccioso. Feine Vortragsstücke, wohlklingend und technisch fördernd.

Spies, E. Op. 75. Drei leichte Vortragsstücke. 2,50 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Präludium, Cavatine und Scherzo.

Violin-Terzette. Bearb von A. Grünwald. 2. bis 4. Heft je 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1186—88.)
Beliebte Stücke aus den Werken der Klassiker in progressiver Folge.

b) Zwei Violinen und Viola.

II. bis III. Stufe.

Wohlfahrt, F. Op. 191. Dreizehn Stücke. 1,80 M. (R. Forberg.)
Langsame und schnelle Sätze, auch Tanzmelodien von verschiedenen Komponisten.

IV. bis VI. Stufe.

****Crémont, P.** Op. 13. Drei leichte Trios. Bearb. von A. Schulz und J. Klingenberg. 2 M. (Coll. Litolff No. 2022.)
Dem Lagenumfang nach freilich hier, aber nur für Befähigte; sonst später zu spielen. Sehr frisch und schön.

Czerny, J. Terzette. 2 Hefte je 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1335—36.)
24 kleine, sehr leichte Stückchen aus klassischen Werken.

VII. bis IX. Stufe.

****Goepfart, K.** Op. 73. Trio. 2 M. (C. F. Schmidt.)

Mazas, F. Op. 18. Drei Trios. Bearb. von A. Schulz. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1333.)
Fließende Musik; technisch fördernd. Nicht mit Schwerfälligen zu spielen.

c) Violine, Flöte und Viola.

****Beethoven, L. van.** Op. 25. Serenade. 1 M. (Coll. Litolff No. 612.)
Auf Stufe 10 bequem zu spielen.

d) Zwei Violinen und Violoncello.

II. bis III. Stufe.

Gebauer, J. Op. 10. Zwölf Duette. Arrang. von M. Schultze. 2 Bände je 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1831—32.)

Pleyel, J. Op. 8. Sechs Duette. Arrang. von M. Schultze. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1829.)
Zur Einführung in das Zusammenspiel.

IV. bis VI. Stufe.

****Crémont, P.** Op. 13. Drei leichte Trios. Bearb. von A. Schulz und J. Klingenberg. 2 M. (Coll. Litolff No. 2022.)
(Siehe: Trios für zwei Violinen und Viola.)

Pleyel, J. Op. 48. Sechs leichte Duette. Arrang. von M. Schultze. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1830.)

VII. bis IX. Stufe.

****Corelli, A.** Op. 4. Sechs Sonaten. Bearb. von G. Jensen. 1,50 M. (Edit. Augener No. 5303.)

**Händel, G. F. Zwei Suiten nach Originalkompositionen. Bearb. von J. Jensen. 1,50 M. (Edit. Augener No. 5312.)
Prächtige Tonstücke. Corelli ist vor Händel zu nehmen.

IX. bis XI. Stufe.

Tartini, G. Vier Sonaten. Bearb. von E. Pente. Je 3 M. (M. Capra.)
Wunderschöne Werke in altem Stil.

***Viotti, J. B.** Op. 18. Drei Trios. Bearb. von A. Schulz und J. Klingenberg. 2 M. (Coll. Litolff No. 1974.)
Jugendfrische, Geschmack und Technik bildende Meisterwerke.

XII. Stufe.

Kreutzer, R. Op. 15. Trois Trios brillants. Bearb. von A. Schulz und J. Klingenberg. 2 M. (Coll. Litolff No. 2023.)
Erst von Geigern, die Kreutzers Etüden gut spielen, zum Vortrag zu benutzen.

e) Violine, Viola und Violoncello.

II. bis III. Stufe.

Wohlfahrt, F. Op. 191. Dreizehn Stücke. 1,80 M. (R. Forberg.)
Melodien von verschiedenen Komponisten.

IV. bis VI. Stufe.

Bach, J. S. Dreistimmige Inventionen. Bearb. von R. Hofmann. 2 Hefte je 3,50 M. (C. F. W. Siegel.)

Haydn, J. Zwei Divertimenti. Bearb. von R. Heuberger. 1,50 M. (Univ.-Edit.)
Schon in der ersten Lage spielbar.

****Pleyel, J.** Op. 11. Trois Trios concertants. Bearb. von A. Blumenstengel. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1896.)
Die ansprechenden Tonstücke gehen nicht über die dritte Lage hinaus, erfordern aber tüchtige Spieler.

IX. bis XII. Stufe.

****Beethoven L. van.** Op. 3 u. 9: Drei Trios. Op. 8: Serenade. In einem Bande. 3 M. (Coll. Litolff No. 65.)

****Haydn, J.** Op. 53. Drei Trios. Bearb. von A. Schulz und J. Klingenberg. 1,20 M. (Coll. Litolff No. 1973.)

****Mozart, W. A.** Divertimento. Bearb. von A. Schulz. 1 M. (Coll. Litolff No. 607.)

****Schubert, F.** Trio. Bearb. von F. Rehfeld. —,80 M. (C. F. Schmidt.)

XII. Stufe.

****Grädener, C. G. P.** Op. 48. Trio. 6 M. (F. Schuberth jr.)
Geistvolles, kontrapunktisches Werk.

f) Zwei Violinen und Klavier.

I. bis III. Stufe.

Gebauer, J. Op. 10. Zwölf Duos. Arrang. von M. Schultze. 2 Hefte je 1,80 M. (Coll. Litolff No. 1819—20.)

Pleyel, J. Op. 8. Sechs Duos. Arrang. von M. Schultze. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1581.)
(Siehe Violinduette.)

III. Stufe.

****Morceaux célèbres.** Duett-Album. Bearb. von E. Kroß, mit Klavierbegleitung versehen von O. Wittenbecher. 2 Bände je 3 M. (Edit. Bosworth No. 548—49.)
Inhalt s. Kroß, Praktischer Unterrichtsstoff für Violinen. Die hinzugefügte Klavierstimme ist eine feinsinnige Meisterarbeit, wie sie bei derartigen Bearbeitungen kaum zum zweiten Male zu finden ist. Für den Unterricht sei diese wertvolle Sammlung besonders empfohlen; die ersten Stückchen sind schon früh zu benutzen.

****Müller, O.** Op. 28. Rondino. 1,80 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Amüsantes Vorspielstück.

Nürnberg, H. Op. 363. Die strebsamen Violinduettisten. 1. bis 4. Heft je 2 M.—2,25 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Eine reichhaltige Sammlung beliebter Volks- und Opernmelodien.

Wagner, E. D. Op. 54. Heilige Christfreude. 1,50 M. (Schlesinger.)
Zusammenstellung der bekanntesten Weihnachtslieder.

Wohlfahrt, F. Op. 83. Leichte Fantasie über „Stille Nacht" und „O sanctissima". 1 M. (R. Forberg.)

— Op. 81. Trios faciles et instructives. No. 1: G-dur. 2 M. No. 2: F-dur. 1,50 M. (R. Forberg.)
Hübsche Stücke für Anfänger.

— Op. 86. Familienball. 3 Hefte je 1,50 M. (R. Forberg.)
Leichte Tanzweisen.

V. Stufe.

****Buxtehude, D.** Poco Adagio und Grave. Bearb. von von H. Schröder. 1,50 M. Einzelne Stimmen je 25 Pf. (Ch. F. Vieweg.)
Sehr schöne, ernste Musik. Auch mit Orgel zu spielen, sowie mit Viola an Stelle der 2. Geige.

****Corelli, A.** Largo und Allegro aus der 8. Sonate des Op. 3 und Ciaconna aus der 12. Sonate des Op. 3. Bearb. von H. Schröder. 2,25 M. Einzelne Stimmen je 40 Pf. (Ch. F. Vieweg.)
Gleichfalls für den Kirchenvortrag zu empfehlen.

Corelli, A. Op. 4. Sechs Sonaten. Bearb. von G. Jensen. 2,50 M. (Edit. Augener No. 5302.)

Händel, G. F. Largo aus der 2. Sonate des Op. 2 und Largo aus der 8. Sonate desselben Opus. Bearb. von H. Schröder. 1,50 M. Einzelne Stimmen je 25 Pf. (Ch. F. Vieweg.)

Auch mit Orgel zu spielen. Sehr schön.

Kuhn, C. H. Op. 15. Romanze. 2 M. (Bosworth & Co.)

Ein wirkungsvolles, wohlklingendes Vortragsstück, in dem die zweite Violine die erste Lage nicht überschreitet.

VI. Stufe.

Amberg, J. Cinq Duettini: La fontaine, Le moulin à eau, Berceuse, Feu follet und Sodatesque. 6 M. (W. Hansen.)

Die erste Lage wird nur in „Feu follet" überschritten, trotzdem können diese feinen Charakterstücke selbst auf dieser Stufe nur mit sehr Begabten gespielt werden.

Bach, J. S. Konzert in D-moll. Violinstimmen bez. von H. Petri. 2 M. (Universal-Edit.)

Nur dem Lagenumfang nach hier einzureihen. Für technisch Befähigte und künstlerisch Gebildete.

**— Largo (Kanon) in A-moll aus der C-dur-Sonate und Largo ma non tanto aus dem D-moll-Konzert. Bearb. von H. Schröder. 2,25 M. Einzelne Stimmen je —.40 M. (Ch. F. Vieweg.)

Besonders schön und in meisterhafter Bearbeitung. Auch mit Orgel.

Saint-George, G. L'ancien régime. 1,50 M. (Edit. Augener No. 7570b.)

Reizende Suite (No. 1) alter Tänze.

Schytte, L. Op. 142c. Kinder-Suite. 3 M. (D. Rahter.)

Mit Benutzung beliebter Volks- und Kinderlieder.

Spies, E. Op. 50. Sechs Charakterstücke. 3 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Winge, P. Marche burlesque. 2 M. (W. Hansen.)

Interessant. Die 2. Violine in der ersten Lage.

IX. Stufe.

Bach, J. S. Trios. 4 M. (Edit. Peters.)

Drdla, F. Op. 42. Tarantella. 2,50 M. (Bosworth & Co.)

Prächtig und voll klingendes Vortragsstück, außerdem eine gute Übung. Die zweite Violine übersteigt die dritte Lage nicht.

Godard, B. Op. 18. Six Duettini. 5 M. (W. Hansen.)

Vortragsstücke verschiedenen Charakters.

Mozart, W. A. Concertante. Bearb. von F. David. 2,80 M. (Edit. Cranz No. 47.)

Pache, J. Op. 91. No. 1: Serenade. No. 2: In der Pußta. No. 3: Sommerabend unter der Linde. Je 1,50 M. (F. Schuberth jr.)

Pache, J. Op. 99. No. 1: Romanze. 1,50 M. No. 2: Kanon-Gavotte. 1,30 M. No. 3: Gondoliera. 1,50 M. (F. Schuberth jr.)
Gut gearbeitete Stücke zum Vortrag im Familienkreise.

Winge, P. Scherzo und Berceuse. Je 2,25 M. (W. Hansen.)

X. Stufe.

****Gitzmaier, N.** Hirtengesang. Symphonisches Tongemälde. 4,80 M. (Bosworth & Co.)
Prächtiges, effektvolles Konzertstück, das zum Vortrag ebenso zu empfehlen ist, wie die reizende Barcarole für drei Violinen dieses Komponisten.

Lucietto, G. Idillio. 2 M. (Carisch & Jänichen.)
Feinsinnig und ansprechend. Auch für Violine, Violoncello und Klavier.

Winge, P. Romanze. 2 M. (W. Hansen.)

XI. Stufe.

Lucietto, G. Fantasia eroica. 2,50 M. (Carisch & Jänichen.)
Nicht leicht, aber von prächtiger Wirkung.

Sinding, Ch. Op. 56. Sérénade. 9 M. (W. Hansen.)
Breit angelegtes Werk für drei sichere und feinfühlende Spieler.

XII. Stufe.

****Spohr, L.** Op. 48. Concertante in A-dur. 6 M. (Peters.)

g) Violine, Flöte und Klavier.

VI. Stufe.

Popp, W. Op. 505. Jugend-Trios. 2 M. (Coll. Litolff No. 2279.)
Einleitung und Polonaise, Spanischer Tanz, Sizilianisches Ständchen, Frühlingsgruß, Schwarzwaldblümchen und Der Hirtenknabe.

— Op. 523. Kleine Jugend-Duette. 2 M. (Coll. Litolff No. 2312.)
Zwölf klassische Lieder und Stücke, die auch in der ersten Lage spielbar und leicht sind.

h) Violine, Viola und Klavier.

VI. Stufe.

Mazas, F. Op. 38. Trios nach den Duetten arr. von J. Weiß. 3 Hefte je 3,75 M. (J. Weiß.)
Zum Teil (Heft 1) in der ersten Lage spielbar.

Wohlfahrt, F. Op. 47. Nocturno. 1 M. (R. Forberg.)
Einfach und gut klingend.

IX. Stufe.

****Jensen, G.** Op. 27. Phantasiestücke. 2,50 M. (Edit. Augener No. 5275.)
Melodiös und geistvoll. Für den Konzertvortrag.

****Leclair, J. M.** Sonate. Bearb. von F. David. 2,50 M. (B. Senff.)

Schumann, R. Op. 132. Märchenerzählungen. 1 M. (Coll. Litolff No. 1623.)

X. bis XII. Stufe.

Fuchs, R. Op. 57. Sieben Fantasiestücke. 2 Hefte je 4 M. (Schlesinger.)
In Schumannschem Geist.

****Mozart, W. A.** Symphonie concertante. 5,20 M. (J. André.)

**— Trio in Es-dur. 4,50 M. (Coll. Litolff.)

i) Violine, Violoncello und Klavier.

III. Stufe.

Gurlitt, C. Op. 200. Zwei Miniatur-Trios. 2 M. (Coll. Litolff No. 2097.)
Sehr leicht, aber recht wohlklingend.

Ritter, G. P. Op. 70. Leichtes Trio. 1,25 M. (A. P. Schmidt.)
Nach Gurlitt zu spielen.

Söchting, E. Op. 39. Schüler-Trios. 2,50 M. (Heinrichshofens Verlag.)

Wohlfahrt, F. Op. 66. Sechs leichte Trios. Je 2,25 M. (R. Forberg.)
Sehr hübsch. Für Wenigbefähigte geeignet.

IV. bis VI. Stufe.

****Coerne, L. A.** Op. 62. Drei kleine Trios in kanonischer Form. Je 2 M. (Bosworth & Co.)
Musikalisch gute, gesunde Kost von wohlklingender Wirkung. Das erste und dritte Trio kann schon auf der dritten Stufe geübt werden.

Czibulka, A. Op. 356. Songe d'amour. Intermezzo. 2,50 M. (Bosworth & Co.)
Leichtes, anmutendes Vortragsstück.

Holländer, A. Op. 53. Sechs Charakterstücke. 2 Hefte je 3 M. (Schlesinger.)
In Kanonform. No. 6 überschreitet die dritte Lage.

Köhler, P. Op. 35. Leichtes instruktives Trio. 2 M. (E. Stoll.)

****Liftl, F. L.** Op. 79. No. 1: Mein Liebling. 2 M. (Bosworth & Co.)
Allerliebstes Stück in langsamem Walzertempo. Für den Familienkreis.

Randegger, E. Sérénade venetienne. 2 M. (Bosworth & Co.)
(Siehe: Charakterstücke für Violine und Klavier Stufe 6.)

Schröder, H. Op. 12. Drei kleine Trios. No. 1: 3 M. No. 2: 3,25 M. No. 3: 4,25 M. (O. Forberg.)
Die ersten beiden Trios können auch in der ersten Lage ausgeführt werden.

Simon, A. Op. 83. Kindertrio. 2,50 M. (Heinrichshofens Verlag.)

****Weber, E.** Op. 27. Terzetto. 2 M. (Bosworth & Co.)
Gute, wohlklingende Musik. Auch mit Orgel (statt des Klavieres) zu spielen.

VII. bis IX. Stufe.

Chopin, F. Op. 8. Trio in G-moll. 2 M. (Coll. Litolff No. 1059.)

Goldner, W. Op. 46. Leichtes Trio. 2,50 M. (F. Schuberth jr.)

Grünbaum, F. W. Leichtes Trio. 4,50 M. (O. Junne.)

Haydn, J. Trios. 2 Bände je 8 M. (Coll. Litolff No. 75 und 76.)

— Sechs ausgewählte Trios. 2,50 M. (Coll. Litolff No. 364.)
Da in Haydns Trios das Violoncello meist nur den Klavierbaß verstärkt, so können sie auch als Sonaten für Violine und Klavier (ohne Cello) gespielt werden.

Hoffmann, C. Im Frühling. Leichtes Trio. 5 M. (O. Junne.)

Hofmann, R. Op. 73. Serenade. 5 M. (A. P. Schmidt.)

****Hummel, J. N.** Trios. Bearb. von L. Winckler. 2 Bände je 2 M. (Coll. Litolff No. 251—52.)
Gediegen und nicht schwierig.

****Kunze, C.** Op. 16. Adagio. 2 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Interessant und wirkungsvoll.

****Liftl, F. J.** Op. 79. No. 2: An dich. 2 M. (Bosworth & Co.)
Gefälliges, dankbares Stück in langsamem Walzertempo.

****Marschner, H.** Op. 135. Trio. 4,50 M. (Bosworth & Co.)
Frisch, von freundlicher Melodik.

****Mendelssohn-Bartholdy, F.** Op. 49 u. 66. Trios. Rev. von A. Boehme. 3 M. (Coll. Litolff No. 931.)
Op. 66 verlangt gute Finger- und Bogentechnik.

****Mozart, W. A.** Trios. 6,75 M. (Coll. Litolff No. 77.)

— Sieben ausgewählte Trios. 4,50 M. (Coll. Litolff No. 365.)
Die dritte Lage wird nur selten überschritten.

Paul, E. Op. 7. Trio. 4 M. (D. Rahter.)
Vornehme Musik.

Reißiger, C. G. Op. 25, 164 und 175. Trios. In einem Bande. 4 M. (Coll. Litolff No. 1898.)

— Op. 56, 77 und 85. Trios. In einem Bande. 4 M. (Coll. Litolff No. 1899.)
Glatte, ansprechende und nicht schwierige Werke.

****Schubert, F.** Nocturno. Bearb. von Fr. Grützmacher. 2 M. (Edit. Bosworth No. 433.)

Die Violinstimme enthält viele Doppelgriffe; das hübsche Stück ist trotzdem aber leicht ausführbar.

Schumann, R. Op. 88. Fantasiestücke. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1622.)

Romanze, Humoreske, Duett, Finale.

Vilbac und Lefort. Trios dramatiques. 10 Trios über Opernmelodien. 4 Bände je 2,50 M. (Coll. Litolff No. 849 und 850, 2136 und 2314.)

Mit guten Schülern schon früher zu spielen.

X. bis XII. Stufe.

****Arensky, A.** Op. 32. Trio in D-moll. 8 M. (Edit. Bosworth No. 185.)

Allegro moderato, Scherzo, Elegie und Finale. — Hochfeine, fließende Musik, melodiös und instrumentgerecht.

****Beethoven, L. van.** Original-Trios. 7,50 M. (Coll. Litolff No. 310.)

— Serenade (Op. 8). Arrang. von H. Böhme. 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1549.)

Bennett, W. S. Op. 26. Trio in A-dur. 4 M. (Augener & Co.)

Fesca, A. Sechs Trios. 7,50 M. (Coll. Litolff No. 625.)

Nach Reißiger zu spielen.

Gade, N. W. Op. 29. Novelletten. 3 M. (Augener & Co.)

Grädener, H. Op. 11. Fünf Impromptus. 10 M. (M. Brockhaus.)

****Schumann, R.** Trios. Op. 63, 80 und 110. Je 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1619—21.)

****Stanford, Ch. V.** Op. 73. Trio No. 2. 6 M. (Edit. Bosworth No. 235.)

Das schöne und gediegene Werk ist nicht sehr schwierig.

Weber, C. M. v. Op. 63. Trio. Bearb. von R. Metzdorff. 1 M. (Coll. Litolff No. 613.)

****Weber, E.** Op. 21. Trio. 5 M. (Edit. Bosworth No. 566.)

Wie die schon empfohlene Sonate dieses Komponisten geistvoll und von ungemeinem Wohlklang.

XIII. Stufe.

Bérou, A. Trio. 6,50 M. (A. Cranz.)

Vornehm und dankbar.

Brahms, J. Op. 18 und 36. Trios. Jedes Op. 12 M. (N. Simrock.)

— Op. 40. Trio. 8 M. (N. Simrock.)

****Glaß, L.** Op. 19. Trio in E-moll. 10 M. (J. Hainauer.)

Mit besonders schönem Schlußsatz.

Grädener, C. G. P. Op. 35. Trio in Es-dur. 8,50 M. (F. Schuberth jr.)
Vortreffliche, frische Musik.

****Heß, K.** Trio in Es-dur. 10 M. (R. Forberg.)
Das sehr gute Werk war Repertoirestück des „Florentiner Quartetts".

Holstein, F. von. Op. 18. Trio in G-moll. 9 M. (E. W. Fritsch.)

Krug, A. Op. 1. Trio in H-moll. 9 M. (R. Forberg.)
Klangschön, angenehm zu spielen.

Krug, G. Op. 5. Trio. 8 M. (J. Schuberth & Co.)

Rheinberger, J. Op. 121. Trio in B-dur. 10 M. (R. Forberg.)

Richter, J. Op. 49. Nocturne. 2 M. (A. Cranz.)
Zartes, melodiöses Vortragsstück.

Rohde, W. Op. 21. Trio. 10 M. (Ch. F. Vieweg.)
Ein breit angelegtes, prächtiges Werk für tüchtige Musiker.

Rubinstein, A. Op. 15. Zwei Trios. Je 9 M. (F. Hofmeister.)

Saint-Saëns, C. Op. 18. Trio in F-dur. 10 M. (Leuckart.)

****Schubert, F.** Trios. Neuausgabe von Schultze-Biesantz. 3 M. (Coll. Litolff No. 188.)
Einzeln (Op. 99 und 100) je 2 M.

XIV. bis XV. Stufe.

****Brahms, J.** Op. 8. Trio in H-dur. 10 M. (Breitkopf & Härtel.)

****Bruch, M.** Op. 5. Trio in E-moll. 4,20 M. (Breitkopf & Härtel.)

****Pirani, E.** Op. 48. Trio in G-moll. 8 M. (Schlesinger.)

****Raff, J.** Op. 102. Trio in C-moll. 10,50 M. (J. Schuberth & Co.)

****Rasse, E.** Op. 16. Trio in H-moll. 4,80 M. (O. Junne.)
Preisgekrönt von der Académie royale de Belgique.

****Spohr, L.** Trios. 6 M. (Coll. Litolff No. 1919.)
Inhalt des starken Bandes: Op. 119 (E-moll), 123 (F-dur), 124 (A-moll), 133 (B-dur) und 142 (G-moll).

Quartette.

a) Vier Violinen oder drei Violinen und Viola.

II. bis III. Stufe.

Bohne, R. Op. 64. Leichtes Quartett. 2 M. (A. E. Fischer.)
Auch für drei Violinen und Viola erschienen.

Dello, M. Die vier Violinisten. 1. Heft. 2 M. (Coll. Litolff No. 2208a.)

16 beliebte und bekannte Melodien. Gut bezeichnet.

Venzl, J. 22 volkstümliche Lieder. 2 M. (L. Oertel.)

Auch für drei Violinen und Viola erschienen.

Weinwurm, R. Deux Morceaux: Präludium und Rondo. 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Geschickt gearbeitet und von guter Wirkung.

Zanger, G. Op. 16. Violinquartette. 1. Heft 1,50 M. (Coll. Litolff No. 1297.)

25 beliebte Melodien aus klassischen Werken.

IV. bis VI. Stufe.

Köhler, P. Op. 23. Andante religioso. 1 M. (E. Stoll.)
Reinsdorf, O. Op. 38. Romanze. 1,50 M. (R. Forberg.)
Scotson, C. Gavotte. 1 M. (Augener & Co.)

VII. bis IX. Stufe.

Dancla, Ch. Op. 203. La Réunion. Drei leichte Stücke. Je 1,50 M. (A. P. Schmidt.)

No. 1: Résolution. No.2: Doux Repos. No. 3: Recueillement.

Dello, M. Die vier Violinisten. 2. Heft. 2 M. (Coll. Litolff No. 2208b.)

Vortreffliche Arrangements und Fantasien mit guter Bezeichnung.

Köhler, P. Op. 37. Suite in sechs Sätzen. Je 2 M. (E. Stoll.)

Kleine Ouverture, Intermezzo, Andante cantabile, Scherzo, Barcarole und Elfentanz.

Kretschmann, Th. Op. 3. Zwei Quartettsätze für vier Violinen. 3 M. (Bosworth & Co.)

a) Andante und Capriccioso. b) Allegro.

— Op. 6. Thema mit Variationen für drei Violinen und Viola. 3 M. (Bosworth & Co.)

Dankbare Vortragsstücke, zugleich gute rhythmische Übungen.

X. bis XII. Stufe.

Dancla, Ch. Op. 119. Le Carneval de Venise. 4 M. (Schott.)

Dello, M. Die vier Violinisten. 3. Heft. 2 M. (Coll. Litolff No. 2208c.)

Faulks, S. J. Violinquartette. 2 Hefte je 1,20 M. (Bosworth & Co.)

Heft 1: Rattenfänger und Brummkreisel. Heft 2: Bienenhochzeit (nach dem 34. Liede ohne Worte von Mendelssohn-Bartholdy).

Die hier genannten Stücke sind sämtlich empfehlenswert.

b) Zwei Violinen, Viola und Violoncello.

II. bis III. Stufe.

Engelbrecht, H. Op. 3. Vier Scherzi (Menuetts). Part. und Stimmen 1,50 M. Jede Stimme 25 Pf. (Ch. F. Vieweg.)

Reizende, sauber gearbeitete Stückchen zur Einführung in das Quartettspiel.

Gebauer, J. Op. 10. Zwölf Duos. Arrang. von M. Schultze. 2 Hefte je 1,80 M. (Coll. Litolff No. 1843—44.)

Mohr, H. Op. 67. Drei leichte Quartette. 3 M. (A. P. Schmidt.)

Scheel, G. Einführung in das Quartettspiel. 1. Heft. Part. 1,80 M. Jede Stimme 60 Pf. (Ch. F. Vieweg.)

21 Lieder und Choräle in leichtester und hübscher Bearbeitung.

Schumann, R. Neun beliebte Sätze aus dem „Jugendalbum" und den „Kinderszenen". Bearb. von A. Gräßner. Part. 2 M. Jede Stimme 50 Pf. (Ch. F. Vieweg.)

IV. bis VI. Stufe.

****Bach, J. S.** Ouverture (Suite). Bearb. von H. Schröder. Part. 3 M. Jede Stimme 75 Pf. (Ch. F. Vieweg.)

Larghetto, Torneo, Arie, Menuetto und Capriccio.

Behr, C. von. Op. 9. Kinderlieder. 1,50 M. (Raabe & Plothow.)

Czibulka, A. Op. 356. Liebestraum (Intermezzo). 2,50 M. (Bosworth & Co.)

Allerliebstes, dankbares Vortragsstück.

Köhler, P. Op. 36. Leichtes instruktives Streichquartett. 2 M. (E. Stoll.)

Pleyel, J. Op. 48. Sechs Duos. Arrang. von M. Schultze. 2 M. (Coll. Litolff No. 1836.)

Scheel, G. Einführung in das Quartettspiel. 2. Heft. Part. 2,50 M. Jede Stimme 75 Pf. (Ch. F. Vieweg.)

11 Sätze aus Quartetten von Haydn und Mozart.

Schumann, C. Drei Quartette. Op. 20. Part. und Stimmen 4 M. Op. 24: 3 M. Op. 25: 3 M. (Ch. F Vieweg.)

Ujj, B. von. Zwei Bagatellen: „Gemieden" und „Vergessen". Part. und Stimmen 2 M. (Bosworth & Co.)

Reizende, duftige Zugabestückchen. Sehr zu empfehlen.

VI. bis IX. Stufe.

****Bach, J. S.** Air (a. d. G-Saite). 2. Satz aus der D-dur-Ouverture. Bearb. von F. Meyer. 1,80 M. (Bosworth & Co.)

Der Ausgabe liegt auch statt der Violastimme eine zweite Begleit-Geigenstimme bei.

Bach, Ph. E. Quartett. Bearb. von H. Riemann. Part. 1,20 M. Stimmen 2 M. (Beyer & Söhne.)

Dittersdorf, C. D. von. Quartett in Es-dur. 4 M. (Edit. Peters.)
Für Dilettantenkreise geeignet.

— Sechs Quartette. Bearb. von Gebr. Müller. Je 3,50 M. (A. Fürstner.)

Ellerton, S. L. Op. 62. Quartett in F-dur. 4 M. (Augener & Co.)

Gurlitt, C. Op. 105. Ouverture des Marionettes. 1,50 M. (Augener & Co.)

Handke, R. Schäferreigen. 1,20 M. (Edit. Bosworth No. 472.)
Amüsantes Vorspielstückchen.

Hauser, M. Wiegenlied. 1 M. (Edit. Bosworth No. 521.)
Das reizende Lied ohne Worte klingt auch in dieser Fassung sehr hübsch.

Holländer, G. Op. 3. Spinnlied. 1,25 M. (R. Forberg.)
Dieses charakteristische, hübsche Stück ist auch als Quintett erschienen.

Peter, W. Wiegenlied (con sordino) und Gavotte. Part. 1 M. Stimmen 2,25 M. (P. J. Tonger.)

Tarnowski, L. Quartett in D-dur. Part. 2 M. Stimmen 3,30 M. (Bosworth & Co.)
Besonders für Dilettanten-Vereine zu empfehlen.

****Tartini, G.** Zwei Quartette. Bearb. von E. Pente. Je 2 M. (F. E. C. Leuckart.)

X. bis XIII. Stufe.

****Beethoven, L van.** Quartette. 12 M. (Coll. Litolff No. 63.) Part. 4 Bände je 2 M. (No. 59—62.)
Hierher gehören Op. 18 No. 2 (G-dur), No. 3 (D-dur), No. 4 (C-moll), No. 5 (A-dur) und No. 6 (B-dur).

Bruch, M. Op. 9. Quartett in C-moll. 4,80 M. (Breitkopf & Härtel.)

— Op. 10. Quartett in E-dur. 4,80 M. (Breitkopf & Härtel.)

Busoni, F. Op. 19. Quartett in C-dur. Stimmen 6 M. (F. Kistner.)

— Op. 26. Qartett in D-moll. Stimmen 3,60 M. (Breitkopf & Härtel.)

Cherubini, L. Scherzo aus dem Quartett No. 1 in Es-dur. 1,50 M. (F. E. C. Leuckart.)

Ellerton, S. L. Op. 101 und 102. Quartette Je 4 M. (Augener & Co.)

Fesca, A. Quartett in C-moll. (Op. posth.) 4,50 M. (H. Litolff.)

Frank, E. Op. 55. Quartett in C-moll. 6 M. (Schlesinger.)

— Op. 40. Quartett in F-moll. Part. 5 M. Stimmen 6 M. (Schlesinger.)

Gade, N. W. Op. 63. Quartett in D-dur. Part. 2 M. Stimmen 3,60 M. (Breitkopf & Härtel.)

Gerber, J. Op. 19. Quartett in G-dur. 6 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Grädener, H. Op. 33. Quartett in D-moll. Stimmen 6 M. (Universal-Edit.)

****Haydn, J.** 83 Streichquartette. 25 M. (Coll. Litolff No. 172.)

— 20 ausgewählte Quartette. 5,50 M. (Coll. Litolff No. 375.)

Inhalt: Op. 3 No. 5, Op. 51 No. 1—7, Op. 54 No. 1—3, Op. 74 No. 1—3, Op. 76 No. 1—6.

— Einzelne Opusbände: Op. 1 bis 3, Op. 9 und 74 je 2 M. Op. 17: 2,50 M. Op. 20, 33, 50, 64 und 76 je 3 M. Op. 42: —,80 M. Op. 51: 1,20 M. Op. 54, 55, 71 und 77 je 1,80 M. Op. 103: —,60 M. (Coll. Litolff.)

Henschel, G. Op. 55. Quartett in Es-dur. Part. 6 M. Stimmen 8 M. (Schlesinger.)

****Juon, P.** Op. 5. Quartett in D-dur. Stimmen 12 M. (Schlesinger.)

Mendelssohn-Bartholdy, F. Sämtliche Quartette. 6 M. (Coll. Litolff No. 634.)

Inhalt: Op. 12, 13, 44, 80 und 81. (Einzeln je 1,50 M.)

Merten, E. Op. 70 und 72. Zwei Quartette (F- und D-dur). Je 8 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

Molique, B. Op. 18. Drei Quartette. Je 5 M. (F. Hofmeister.)

****Mozart, W. A.** Sämtliche Quartette. 10,50 M. (Coll. Litolff No. 173.)

Inhalt: 23 Streichquartette, 3 Quartette für Flöte, Violine, Viola und Violoncello (nämlich No. 24—26) und ein Quartett (No. 27) für Oboe, Violine, Viola und Violoncello. Einzelne Quartette —,80 bis 1 M.

Zum Teil schon früher zu spielen.

****Nedbal, O.** Valse triste. Part. 1 M. Stimmen 2,50 M. (Bosworth & Co.)

Dieser feine und dankbare Quartettsatz ist Repertoirestück des „Böhmischen Streichquartetts" und des „Ševčik-Quartetts". — Technisch leicht.

Onseley, F. A. G. Quartette (C-dur und D-moll). Je 4 M. (Augener & Co.)

Perry, E. Quartett. 4 M. (Augener & Co.)

Reinecke, C. Op. 132. Quartett in C-dur. Part. 3 M. Stimmen 7 M. (R. Forberg.)

****Rheinberger, J.** Op. 93. Thema mit Veränderungen. Part. 3 M. Stimmen 4 M. (R. Forberg.)

50 Variationen, meisterhaft gearbeitet.

****Rode, P.** Op. 10 und 16. Airs variés. (G-dur und A-moll.) 1 M. (Coll. Litolff No. 1083.)

Op. 10 enthält eine doppelgriffige Variation; beide Werke sind sonst nicht schwer (Stufe 10—11) und trotzdem von wundervoller Klangwirkung.

Romberg, B. Op. 1. Drei Quartette in Es-, B- und D-dur. Je 3,60 M. (Breitkopf & Härtel.)

****Schubert, F.** Vier ausgewählte Quartette. 3,50 M. (Coll. Litolff No. 211.)
Einzeln: Op. 29 und Op. 125 No. 1 und No. 2 je 1,20 M. Variationen „Der Tod und das Mädchen". 2 M.

— Op. 161: Zwei Quartette und Op. 168: Quartett. Stimmen je 1,20—4,80 M. (Breitkopf & Härtel.)

****Schumann, R.** Op. 41. Drei Quartette. Bearb. von H. Böhme. 3 M . (Coll. Litolff No. 1645.)
No. 1: A-moll. No. 2: F-dur. No. 3: A-dur.
Vortreffliche Ausgabe.

Spohr, L. Op. 61. Soloquartett in H-moll. 2,40 M. (Breitkopf & Härtel.)

— Op. 82. Drei Quartette. Je 5 M. (Schlesinger.)

— Op. 132. Soloquartett in A-dur. 3,60 M. (Breitkopf & Härtel.)

Stenhamar, W. Op. 2. Quartett in C-dur. Part. 6 M. Stimmen 10 M. (J. Hainauer.)

Vierling, G. Op. 56. Quartett in G-dur. Part. 3 M. Stimmen 6 M. (C. A. Challier & Co.)

Volkmann, R. Op. 9. Quartett in A-moll. 4,80 M. (Breitkopf & Härtel.)

****Weber, E.** Op. 34. Quartett in C-moll. Part. und Stimmen 10 M. (Bosworth & Co.)

****Wilhelmj, A.** Einleitung, Thema mit Variationen (nach Fr. Schubert). 4 M. (Schlesinger.)

Winkler, M. Quartett in D-dur. Part. 2,50 M. Stimmen 6 M. (A. Böhm & Sohn.)

XIII. bis XV. Stufe.

****Beethoven, L. van.** Streichquartette. 12 M. (Coll. Litolff No. 63.)
Partitur-Ausgabe. 4 Bände je 2 M. (No. 59—62.)
Daraus Op. 59 No. 2 u. 3, Op. 74, 95 u. 133 (Große Fuge), ferner Op. 59 No. 1, Op. 127, 130—132 u. 135. Die letzten fünf sind sehr schwierig.

Borodin, A. Quartett in A-dur (angeregt durch ein Thema von Beethoven). Part. 6 M. Stimmen 8 M. (D. Rahter.)

****Brahms, J.** Op. 51. No. 1. Quartett in C-moll. Op. 51 No. 2. Quartett in A-moll. Op. 67. Quartett in B-dur. Jedes Quartett in Part. 4,50 M., in Stimmen 7,50 M. (N. Simrock.)

Carreño, Th. Quartett in H-moll. Part. 3 M. Stimmen 6 M. (C. F. W. Siegel.)

Dvorák, A. Op. 51. Quartett in Es-dur. Part. und Stimmen 6 M. (N. Simrock.)

Gernsheim, F. Op. 25. Quartett in C-moll. 7,50 M. Op. 31. Quartett in A-moll. Part. 4 M. Stimmen 6 M. (N. Simrock.)

**Klughardt, A. Op. 61. Quartett in D-dur. Stimmen 8 M. (E. Eulenburg.)
Krug, A. Op. 96. Quartett. Part. 3 M. Stimmen 5 M. (O. Forberg.)
Lange, S. de. Op. 67. Quartett in G-moll. Part. 3 M. Stimmen 6 M. (D. Rahter.)
Lalo, L. Op. 19. Quartett in Es-dur. 6 M. (Breitkopf & Härtel.)
**Raff, J. Quartette. Op. 77. Part. 5,50 M. Stimmen 6,50 M. — Op. 90: Part. 4,50 M. Stimmen 9 M. — Op. 136, Op. 137 und Op. 138 je Part. 4,50 M. Stimmen 8 M. (J. Schuberth & Co.)
Op. 77 und 90 sind am schwierigsten und bedeutendsten.
**Reger, M. Op. 54. Quartett in G-moll. 6 M. Quartett in A-dur. 7,50 M. (Universal-Edit.)
**Tschaïkowsky, P. Op. 11. Quartett in D-dur. 9 M. (R. Forberg.)
Vierling, G. Op. 76. Quartett. Part. 2 M. Stimmen 5 M. (C. A. Challier & Co.)
Wieniawski, J. Op. 32. Quartett in A-moll. 7 M. (C. F. Kahnt Nachf.)

c) Violine, Viola (od. 2. Violine), Violoncello u. Klavier.

IV. bis VI. Stufe.

Bouman, L. C. Op. 8. Drei Fantasien. 5 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Czibulka, A. Op. 356. Liebestraum. 2 M. (Bosworth & Co.)
Mazas, F. Op. 38. Duette. Arrang. von M. Schultze. 2 Bde. je 2 M. (Coll. Litolff No. 1839—40.)
Pleyel, J. Op. 48. Duette. Arrang. von M. Schultze. 2 M. (Coll. Litolff No. 1835.)
Rudnick, W. Op. 34. Andante religioso. 1,20 M. (C. F. Schmidt.)

VII. bis IX. Stufe.

**Mendelssohn-Bartholdy, F. Quartette in C-, F- und H-moll. 5 M. (Einzeln 1,80 M. und 3 M.) (Coll. Litolff No. 633.)
Reissiger, C. G. Op. 138. Grand Quatuor. 6,75 M. (Schlesinger.)
Nette Unterhaltungsmusik für Dilettanten.
**Schubert, F. Op. posth. Adagio und Rondo. Bearb. von R. Metzdorff. 2 M. (Coll. Litolff No. 611.)
**Weber, C. M. von. Op. 8. Grand Quatuor. Bearb. von R. Metzdorff und A. Schulz. 2 M. (Coll. Litolff No. 614.)

X. bis XII. Stufe.

Kölling, A. Op. 1. Quartett in C-moll. 10 M. (F. Schuberth jr.)

****Mendelssohn-Bartholdy, F.** Op. 1—3. Drei Quartette. 5 M. (Coll. Litolff No. 633.)

No. 1: C-moll. No. 2: F-moll. No. 3: H-moll. Auch einzeln zu haben.

****Mozart, W. A.** Quartette in G-moll und Es-dur. Je 1,50 M., in A- und D-dur je 1,20 M. Gesamtausgabe 4 M. (Coll. Litolff No. 210.)

Reinecke, C. Op. 34. Quartett in Es-dur. 11 M. (H. Litolff.)

Westrop. Op. 2. Quartett in As-dur. 4 M. (Augener & Co.)

XII. bis XIII. Stufe.

****Beethoven, L. van.** Quartette in Es-, D-, C- und Es-dur je 1,50 M. Gesamtausgabe 3,50 M. (Coll. Litolff No. 189.)

Fesca, A. Op. 26. Quartette in C- und D-moll. 3 M. (Coll. Litolff No. 626.)

Foote, A. Op. 23. Quartett in C-dur. 8 M. (A. P. Schmidt.)

Jadassohn, S. Op. 109. Quartett in A-moll. 7,50 M. (C. F. W. Siegel.)

Kahn, R. Op. 14. Quartett in H-moll. 10 M. (F. E. C. Leuckart.)

— Op. 30. Quartett in A-moll. 12 M. (F. E. C. Leuckart.)

Krug, A. Op. 16. Quartett in C-moll. 15 M. (R. Forberg.)

Nápravník, E. Op. 42. Quartett in A-moll. 15 M. (D. Rahter.)

Prout, E. Op. 2 und Op. 18. Quartette in E- und F-dur. Je 4 M. (Augener & Co.)

****Rheinberger, J.** Op. 38. Quartett in Es-dur. 5 M. (Augener & Co.)

****Schumann, G.** Op. 29. Quartett in F-moll. 15 M. (F. E. C. Leuckart.)

****Schumann, R.** Op. 47. Quartett in Es-dur. Bearb. von H. Böhme. 2 M. (Coll. Litolff No. 1618.)

XIV. Stufe.

Brahms, J. Quartette. Op. 25 in G-moll. 13 M. Op. 26 in A-dur. 13,50 M. Op. 60 in C-moll. 13,50 M. (N. Simrock.)

Gernsheim, F. Op. 20. Quartett in C-moll. 10 M. (N. Simrock.)

— Op. 47. Quartett in F-dur. 18 M. (Rieter-Biedermann.)

d) Flöte, Violine, Violoncello und Klavier.

Popp, W. Op. 522. Kleine Solo-Quartette für die Jugend. 2 M. (Coll. Litolff No. 2313.)
Sechs Stückchen verschiedenen Charakters. Die erste Lage wird nicht überschritten.

Quintette.

a) Zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello.

IV. bis VI. Stufe.

Erichs, H. Elfenreigen und Gnomentanz (mit Baß). Je 1,50 M. (L. Oertel.)
Gendt, W. M. Op. 42. Albumblatt (mit Baß). 2 M. (L. Oertel.)

X. bis XII. Stufe.

Hollaender, A. Op. 44. Notturno (mit Baß). 2,50 M. (L. Oertel.)
Mozart, W. A. Quintettsatz nach einer im Mozarteum zu Salzburg befindlichen Skizze ausgeführt von O. Bach. Part. 1,75 M. Stimmen 2,75 M. (R. Forberg.)
**— Quintette. 6 M. Einzeln 1,20 M. (Coll. Litolff No. 174.)
Acht Streichquintette, außerdem Op. 108 (zwei Violinen, Klarinette, Viola und Violoncello) und ein Es-dur-Quintett (Violine, Horn, zwei Violas und Violoncello) enthaltend.
Naumann, E. Op. 6. Quintett in C-dur. 6 M. (Rieter-Biedermann.)
— Op. 13. Quintett in Es-dur. 4,50 M. (Breitkopf & Härtel.)
Onslow, G. Op. 78, 80 und 82. Drei Quintette. Je 6 M. (F. Kistner.)
Ries, F. Op. 28. Quintett in C-moll. Part. 5 M. Stimmen 8 M. (F. Kistner.)

XII. bis XV. Stufe.

****Beethoven, L. van.** Op. 4, 29 und 104. Quintette. Je 1,50 M. Fuge in D-moll. —,60 M. Diese vier Werke in einem Bande 4 M. (Coll. Litolff No. 194.)
Brahms, J. Op. 88. Quintett in F-dur. Part. 6 M. Stimmen 10 M. (N. Simrock.)
Cherubini, L. Quintett in E-moll. 4,50 M. (Breitkopf & Härtel.)
****Gade, N. W.** Op. 8. Quintett in E-moll. 4,50 M. (Breitkopf & Härtel.)

Grädener, H. Op. 23. Quintett in C-dur. Partitur 4 M. (M. Brockhaus.)

****Mendelssohn-Bartholdy, F.** Op. 18 und 87. Quintette in A- und B-dur. Bearb. von H. Böhme. Einzeln 2,50 M. Beide 4 M. (Coll. Litolff No. 635.)

Spohr, L. Op. 129. Quintett in E-moll. 4,50 M. (Breitkopf & Härtel.)

b) Zwei Violinen, Viola, Violoncello und Bass (oder 2. Violoncello).

****Boccherini, L.** Quintett in E-dur. Bearb. von F. Grützmacher. Part. 4 M. Stimmen 6 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
Sehr schön; besonders auch dankbar für das erste Violoncello. Stufe 10.

Eberhart, E. Scène de ballet. Intermezzo. Part. und Stimmen 1 M. (Bosworth & Co.)
Reizende Walzermelodie. Stufe 9. Leicht.

Goetze, H. Op. 9. Zwei Abendlieder. Part. 1 M. Stimmen 1 M. (Raabe & Plothow.)
Stufe 6.

Köhler, O. Op. 149. Trautes Dämmerstündchen. Op. 150: Nordisches Wiegenlied. Zusammen 2 M. (Bosworth & Co.)
Stufe 6 und 7. In Op. 149 müssen zwei erste Violinen genommen werden.

Patzke, E. „Es war einmal". Part. und Stimmen 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Schon in der ersten Lage ausführbar; für alle Stimmen leicht.

****Schubert, F.** Op. 163. Quintett. Bearb. von A. Schulz. 3 M. (Coll. Litolff No. 615.)
Musik vornehmster Art. Stufe 10—12.

****Sitt, H.** Op. 48. No. 1: Wiegenlied. Part. und Stimmen 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Die zweite Violine und Viola sind doppelt zu besetzen; das entzückende Stückchen ist eigentlich ein Septett. Stufe 6.

**— Op. 48. No. 2. Gavotte. Part. und Stimmen 2,50 M. (Bosworth & Co.)
Fein und äußerst dankbar. Stufe 6.

c) Quintette in verschiedener Besetzung mit Klavier.

Biber, C. Op. 20: Drei Romanzen. 2 M. Op. 21: Weihnachtsmusik. 1,50 M. (L. Oertel.)
Zwei Violinen, Viola, Cello und Klavier. Stufe 3.

****Haydn, J.** Vierte Symphonie (mit dem Paukenschlag). Bearb. von W. Köhler-Wümbach. Part. und Stimmen 7,50 M. Part. allein 4,50 M. (Ch. F. Vieweg.)
Vier Violinen und Klavier. Die dritte Lage wird nicht überschritten, aber die prächtige Bearbeitung soll doch von technisch gereifteren Geigern gespielt werden.

Hofmann, C. Op. 11. Erinnerung an Hütteldorf. 3 M. (Bosworth & Co.)
Streichquartett und Klavier (Triangel ad libitum). Stufe 10. Dieser nette Salonwalzer ist schon in fünfter Auflage erschienen.

Hummel, J. N. Op. 87. Quintett. 2 M. (Coll. Litolff No. 606).
Violine, Viola, Violoncello, Baß und Klavier. Stufe 10.

Kistler, C. Op. 53. Gebet. 2 M. (C. Simon.)
Streichquartett und Harmonium oder Orgel. Stufe 3.

— Op. 61. No. 2: Morgenandacht. 2 M. (C. Simon.)
Streichquartett und Harmonium. Stufe 8.

****Raff, J.** Op. 107. Quintett in A-moll. Part. und Stimmen 13,50 M. (J. Schuberth.)
Streichquartett und Klavier. Stufe 12.

Rother, A. Pastorale. Part. und Stimmen. 2 M. (Bosworth & Co.)
Streichquartett mit Klavier (Harmonium ad libitum). Stufe 9, doch sehr leicht.

****Schubert, F.** Op. 114. Forellenquintett. 2 M. (Coll. Litolff No. 191.)
Violine, Viola, Violoncello, Baß und Klavier. Stufe 11.

****Schumann, R.** Op. 44. Quintett in Es-dur. 2 M. (Coll. Litolff No. 1600.)
Zwei Violinen, Viola, Violoncello und Klavier. Stufe 11. Musterhafte Ausgabe.

Spohr, L. Op. 131. Quartett-Konzert. 2.70 M. (Breitkopf & Härtel.)
Stufe 12.

Thieriot, F. Op. 20. Quintett in D-dur. 12 M. (C. F. W. Siegel.)
Streichquartett und Klavier. Stufe 11.

Sextette.

Zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli.

(Andere Besetzung ist angegeben).

****Beethoven, L. van.** Op. 81b. Sextett in Es-dur. —,80 M. (Coll. Litolff No. 192.)
Streichquartett und zwei Hörner. Stufe 12.

Frank, E. Op. 41. Sextett in Es-dur. Part. 7,50 M. Stimmen 12 M. (Schlesinger.)

— Op. 50. Sextett in D-dur. Part. 6 M. Stimmen 10 M. (Schlesinger.)
Stufe 10—12.

Gade, N. W. Op. 44. Sextett. 10 M. (F. Kistner.)
Stufe 10—12.

Gregh, L. Op. 66. Ballgeflüster. Part. und Stimmen 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Zwei Violinen, Viola, Violoncello, Baß und Klavier (oder Harfe). Stufe 6.

Haydn, J. Echo für vier Violinen und zwei Violoncelli. Stimmen 2,50 M. (Heinrichshofens Verlag.)
In zwei verschiedenen Zimmern auszuführen. Stufe 8.

Köhler, P. Sextett in As-dur. Part. 7,50 M. Stimmen 9,50 M. (B. Schotts Söhne.)
Stufe 11.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Op. 22. Capriccio brillante in H-moll. 2,70 M. (Breitkopf & Härtel.)

— Op. 29. Rondo in Es-dur. Stimmen 3 M. (Breitkopf & Härtel.)
Beide Werke für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Baß und Klavier. Stufe 12—13.

**— Op. 110. Sextett in D-dur. Bearb. von H. Böhme. 2,50 M. (Coll. Litolff No. 636.)
Violine, zwei Violen, Violoncello, Baß und Klavier. Stufe 11.

Meyer-Helmund, E. Sérénade Roccoco. Part. und Stimmen 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Zwei Violinen, Viola, zwei Violoncelli und Baß (Glockenspiel ad lib.). Stufe 9.

****Tschaikowsky, P.** Op. 70. Sextuor in D-moll. Part. 6 M. Stimmen 20 M. (D. Rahter.)
Stufe 13.

****Weber, E.** Op. 35. Sextuor in Es-dur. Part. und Stimmen 12 M. (Bosworth & Co.)
Zwei Violinen, Viola, Violoncello, Horn und Klavier. Stufe 10—11.

Septette, Oktette und Nonette.

****Beethoven, L. van.** Op. 20. Septett in Es-dur für Violine, Viola, Klarinette, Horn, Fagott, Violoncello und Baß. Part. 1,50 M. Stimmen 2 M. (Coll. Litolff No. 193.)
Schwierig.

**— Op. 103. Oktett in Es-dur für zwei Oboen (Violinen), zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. Part. 2,50 M. Stimmen 3,60 M. (Breitkopf & Härtel.)
Statt der Fagotte können Celli genommen werden.

Fesca, A. Septette für Violine, Viola, Oboe, Horn, Cello, Baß und Klavier. Op. 26 in C-moll 9 M. Op. 28 in D-moll 11 M. (H. Litolff.)

Gade, N. W. Op. 17. Oktett in F-dur für vier Violinen, zwei Violen, zwei Violoncelli. Part. 6 M. Stimmen 7,20 M. (Breitkopf & Härtel.)

Grädener, H. Op. 12. Oktett in C-dur für vier Violinen, zwei Violen, zwei Violincelli. Part. 7,50 M. (M. Brockhaus.)

****Hofmann, H.** Op. 80. Oktett in F-dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Flöte, Klarinette, Horn, Fagott. Stimmen 7,50 M. (Breitkopf & Härtel.)

****Mendelssohn-Bartholdy, F.** Op. 20. Oktett in Es-dur für vier Violinen, zwei Violen, zwei Violoncelli. Part. und Stimmen je 3 M. (Coll. Litolff No. 637.)

****Schubert, F.** Op. 166. Oktett in F-dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Horn, Fagott, Baß, Klavier. Part. 3 M. Stimmen 4,80 M. (Breitkopf & Härtel.)

****Spohr, L.** Op. 65. Doppelquartett in D-moll für vier Violinen, zwei Violen, zwei Violoncelli. Stimmen 4,80 M. (Breitkopf & Härtel.)

**— Op. 31. Nonett für Violine, Viola, Violoncello, Baß, Flöte, Oboe, Horn, Fagott, Klavier. 3 M. (Coll. Litolff No. 1924.)

Svendsen, J. S. Op. 3. Oktett in A-dur für vier Violinen, zwei Violen, zwei Violoncelli. Part. 3 M. Stimmen 7,20 M. (Breitkopf & Härtel.)

Arien und Lieder für Singstimme, Violine und Klavier oder Orgel (Harmonium).

Bach, J. S. Arie aus der Matthäus-Passion. Bearb. von R. Schaab. 1,50 M. (R. Forberg.)
Stufe 10. (Mit Klavier.)

Braga, G. Der Engel Lied. 1,50 M. (Schotts Söhne.)
Als Vortrag bei anspruchslosen Zuhörern nicht ganz zu verwerfen, da das Stückchen bei solchen Anklang findet. Stufe 6. (Mit Klavier.) Für alle Stimmlagen zu haben.

****Fielitz, A. von.** Op. 44. Am Lindenbaum. 1,60 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Ernsten Charakters. Stufe 4. (Mit Klavier.) Für mittlere Stimme.

****Giordani, T.** Caro mio ben. 1,50 M. (B. Schotts Söhne.)
Auch mit Orgel von schöner Wirkung. Stufe 7. (Mit Klavier.) Für mittlere Stimme.

Gounod, Ch. Serenade. 2 M. (B. Schotts Söhne.)
Stufe 7.

Gräflinger, F. Unschuld. 1,25 M. (F. Bartels.)
Feinsinnig und dankbar. Stufe 6. (Mit Klavier.)

****Hauptmann, M.** Op. 31. Drei Lieder. 3 M. (Edit. Peters: Liederalbum.)
Meerfahrt, Nachtgesang, Der Fischer. Stufe 8—10. (Mit Klavier.)

****Händel, F. G.** Arie aus Xerxes. 1 M. (C. Simon.)
Das berühmte Largo. Stufe 4. (Mit Klavier oder in besonderer Ausgabe mit Orgel.) Für alle Stimmlagen eingerichtet.

Hildach, E. Op. 15. No. 1: Der Spielmann. No. 2: Verborgene Liebe. Je 1,80 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Für den Konzertvortrag. Stufe 9. (Mit Klavier.) Für hohe und mittlere Stimme.

Kalliwoda, J. W. Op. 98. No. 1: In die Ferne. 3 M. (Edit. Peters: Liederalbum.)
Stufe 9. (Mit Klavier.)

Le Beau, L. A. Op. 45. Drei Lieder für Alt. 2 M. (C. F. Kahnt Nachf.)
„Wie Dir geschehn, so soll's auch mir geschehn", „In der Mondnacht", „Ich habe die Blumen so gern".
Sehr zu empfehlen. Stufe 7—9. (Mit Klavier.)

Meyer-Helmund, E. Rococo-Ständchen. 1,50 M. (Bosworth & Co.)
Ansprechend und dankbar, mit reizender Violinstimme (Gavotte). Stufe 5. (Mit Klavier.) Für mittlere Stimme.

Mozart, W. A. Ave verum corpus. Bearb. von G. Hofmann. 1,20 M. (C. Simon.)
Stufe 7. (Mit Harmonium.) Für mittlere Stimme.

— Arie aus „Il re pastore". 1 M. (Schweers & Haake.)
Stufe 10. (Mit Klavier.)

Reinecke, C. Zwei Lieder: Waldesgruß und Frühlingsblume. 3 M. (Edit. Peters: Liederalbum.)
Stufe 9. (Mit Klavier.) Hohe Stimme.

— Op. 222. No. 1: Am Strande. 1,50 M. No. 2: Libellentanz. 2 M. (A. P. Schmidt.)
Stufe 9. (Mit Klavier.)

Schubert, F. Ave Maria. Bearb. von F. Rehfeld. 2,50 M. (Heinrichshofens Verlag.)
Ausgezeichnetes Konzertstück für Sopran, Violine (Stufe 9—10), Harfe (oder Klavier) und Harmonium.

Speidel, W. Op. 44. Frühlingslied. 2 M. (Bosworth & Co.)
Wunderhübsch und für Violine nicht schwierig. Stufe 6. (Mit Klavier.) Für Sopran.

Tschaikowsky, P. „Nur wer die Sehnsucht kennt." 1,20 M. (Bosworth & Co.)
Das berühmte Lied mit obligater Violinstimme. Stufe 6. (Mit Klavier.)

* * *

Rudnick, W. Op. 21. „O säume nicht". 2,40 M. (C. F. Schmidt.)
Für Sopran, Alt und Tenor mit Violine (Stufe 8), Cello und Orgel (oder Klavier).

— Op. 22. Gottvertrauen. 1,50 M. (C. F. Schmidt.)
Für Sopran und Alt mit Violine (Stufe 6), Cello und Orgel (oder Klavier).

Rudnick, W. Op. 35. Ständchen. 1,50 M. (C. F. Schmidt.)

Für Sopran, Violine (Stufe 6), Cello und Klavier. Sämtlich sehr schön.

* *
*

Scheinpflug, P. Op. 10. Selige Nächte. Part. 3 M. Violinstimme —,60 M. Soloquartett- und Chorstimmen je —,40 M. (Heinrichshofens Verlag.)

Für Männerchor mit Soloquartett und obligater Violine. Stufe 11.

Bibliographischer Anhang.

Adler, E. Die Behandlung und Erhaltung der Streichinstrumente. —,45 M. (C. Merseburger.)

Bridge, Sir Frederick. Das „Shakespeare"-Musik- und Geburtstagsbuch. 3,50 M. (Bosworth & Co.)

Vornehm ausgestattetes Buch, in dem jede linke Seite Zitate aus Shakespeares Werken (englisch und deutsch) enthält und jede rechte zum Eintragen von Geburtstagen und kurzen musikalischen Gedanken eingerichtet ist.

Courvoisier, K. Die Violintechnik. 2 M. (J. Tonger.)

Diehl, N. L. Die Geigenmacher der alten italienischen Schule. 1 M. (C. Rühle.)

Eccarius-Sieber, A. Violinunterrichtslehre. 1,80 M. Geb. 2,25 M. (Ch. F. Vieweg.)

Angehenden und ebenso erfahrenen Lehrern bietet das kleine Werk beherzigenswerte Hinweise. Sehr zu empfehlen.

Ehrlich, A. Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart. 6 M. (A. H. Payne.)

Mit 104 Porträts.

Lütgendorff, W. L. von. Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 31 M. (Breitkopf & Härtel.)

Ein umfangreiches Werk mit vielen Abbildungen alter Saiteninstrumente und vortrefflichen Nachbildungen ihrer Zettelinschriften.

****Moser, A.** Joseph Joachim. 2 Bände je 3 M. und gebunden 4 M. (Deutsche Brahmsgesellschaft.)

Das ausgezeichnete Werk, dessen erster Band das erste Vierteljahrhundert aus des Meisters Lebenszeit behandelt, ist in seiner vornehmen Ausstattung als Geschenk für Schüler schon deshalb besonders zu empfehlen, weil es keinem gebildeten Geiger unbekannt bleiben sollte.

Niederheitmann, F. Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. 4 M. (C. Merseburger.)

Ein kleiner Lütgendorff.

Riechers, A. Die Geige und ihr Bau. 2 M. (F. Wunder, Göttingen.)

Das interessante Werkchen wurde nach des Verfassers Tode von J. v. Wasielewski veröffentlicht.

Saß, A. L. Das Geheimnis auf der Violine einen schönen, blühenden Ton zu bekommen. —,60 M. (Bosworth & Co.)

Lehrenden und Lernenden ist das illustrierte Büchlein sehr zu empfehlen.

Schulze, C. Stradivaris Geheimnis. Ein ausführliches Lehrbuch des Geigenbaues. 8 M. (Fussingers Buchhandlung.)

****Stöving, P.** Von der Violine. 4,80 M. Geb. 5,80 M. (Ch. F. Vieweg.)

Ein reizendes und wertvolles Buch, das, mit sichtlicher Liebe für die Violine geschrieben, alles enthält, was der Geiger über sein Instrument wissen muß. Die schöne Ausstattung und gute Abbildungen empfehlen das prächtige Werk außerdem besonders als Geschenk an junge Geiger, denen es Freude bereiten und nützen wird. Das schöne Werk sollte keinem Geiger fehlen.

Venzl, J. Der Fingersatz auf der Violine. (L. Oertel.)

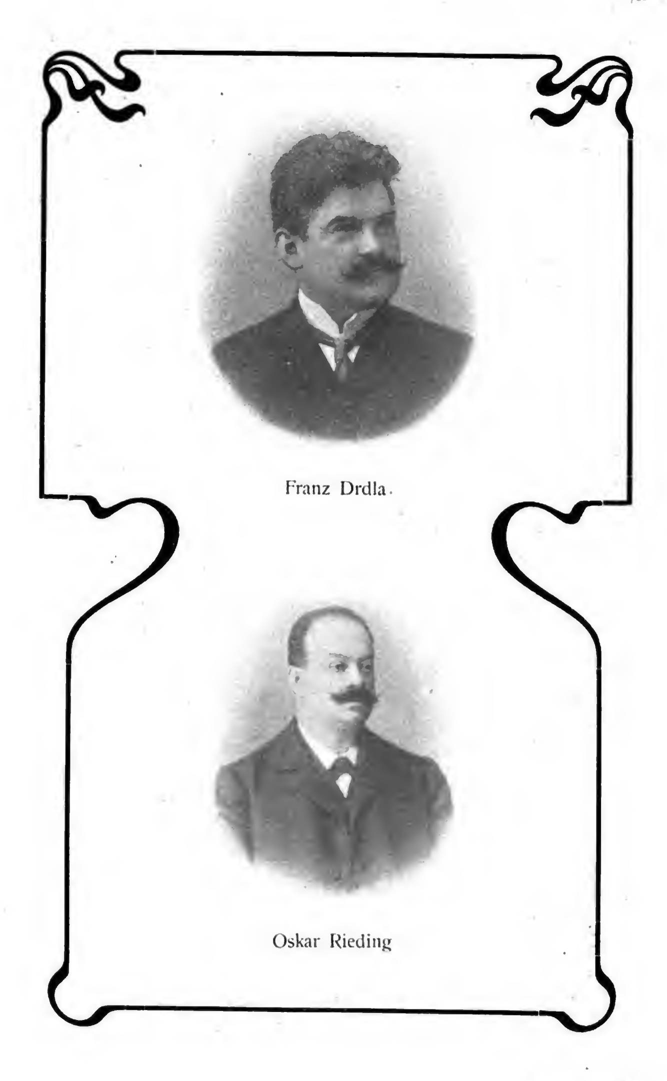
Das kleine Werk ist seiner Vorzüglichkeit halber Lernenden und Lehrenden angelegentlich zu empfehlen.

****Wasielewski, W. J. von.** Die Violine und ihre Meister. Geb. 10,50 M. (Breitkopf & Härtel.)

Enthält in anziehender Fassung die Geschichte des Violinspiels und der Violinkomposition.

— Die Violine im 17. Jahrhundert. 2 M. (Cohen, Bonn.)

Zimmer, F. Taschenbuch für angehende Violinspieler. 1 M. (Ch. F. Vieweg.)



Franz Drdla.

Oskar Rieding

Für Unterricht und Vortrag.

O. Rieding

Diese Kompositionen sind so recht nach dem Wunsche vieler Lehrer ausgefallen. In der Schwierigkeit sind die meisten streng abgegrenzt (Op. 21, 22, 23, 24, 25), dabei sehr gefällig und melodisch, doch nie trivial. Dieselben eignen sich besonders zum Vortrag bei Schülerprüfungen.

Violine und Piano:

Op. 21.	Concertino I. A moll (I. und III. Lage.)	3.—
Op. 22.	Vier leichte Vortragsstücke in I. Lage.	
	No. 1. Schlummerlied	1.—
	„ 2. Walzer	1.20
	„ 3. Rondo	1.20
	„ 4. Gebet	1.—
Op. 23.	Vier leichte Vortragsstücke in I. und III. Lage.	
	No. 1. Pastorale	1.50
	„ 2. Zigeunermarsch	1.50
	„ 3. Air varié	1.50
	„ 4. Gavotte	1.20
Op. 24.	Concertino II. G-dur (I., III. und V. Lage.)	3.—
Mazurka von Chopin (Op. 67, No. 3)		1.80
Petite Ballade		1.50
Op. 20.	Libellentanz	1.50
Op. 25.	Concertino III. D-dur (I., III. und V. Lage.)	3.—
Op. 26.	Rhapsodie hongroise	2.80
Op. 27.	Traumbild	1.50
Op. 29.	Sancta Cäcilia	1.80
Op. 34.	Concert G-dur, I. Lage	3.—
Op. 35.	Concert H-moll, I. Lage	3.—

F. Drdla

Es gibt wohl keinen zweiten Komponisten, welcher augenblicklich von unseren ersten Virtuosen so bevorzugt wird, wie **Drdla.**

Kubelik spielt: Vision und Serenade.
Marie Hall spielt: Première Mazurka.
Mischa Elman spielt: Madrigal.

Es sind **Effektnummern** für jeden Geiger.

Violine und Piano:

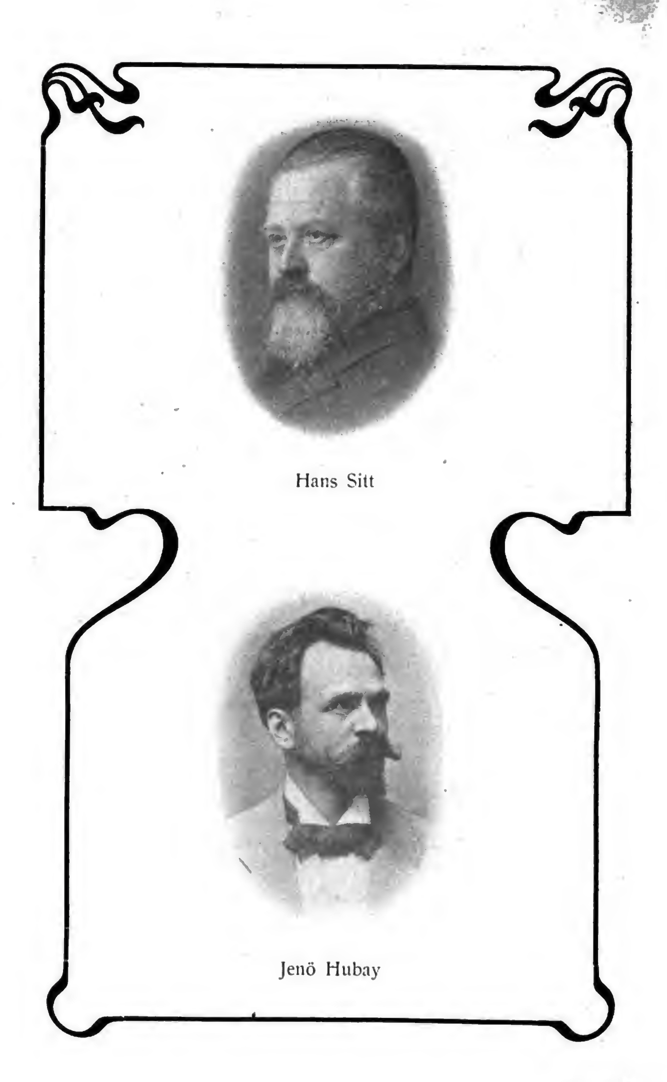
Romanze.	A-dur	1.80
do.	erleichtert	1.80
Serenade.	E-dur	1.80
do.	erleichtert	1.80
Op. 21.	Träumerei Des-dur	1.20
Op. 22.	Première Mazurka. G-dur	2.—
Op. 23.	Deuxième Mazurka. G-dur	2.—
Op. 24.	Troisième Mazurka. A-dur	1.80
Op. 25.	Madrigal. A-dur	1.80
Op. 26	No. 1. Melodie. F-dur (I. Lage)	1.20
	„ 2. Au Printemps. B-dur (I. Lage)	1.20
Op. 27	No. 1. Dialogue. G-dur (I. Lage)	1.20
	„ 2. Tarantella. D-dur (I. Lage)	1.80
Op. 28.	Vision. Es-dur	1.50
Op. 29.	Le Songe. D-dur	1.50
Op. 30.	Ungarische Tänze. No. 1-8 à	2.—
Op. 31.	Chant d'amour. D-dur	1.80
Op. 32.	Ivresse. F-dur	2.—
Op. 33.	Wiegenlied. C-dur	1.50
Op. 34	No. 1. Meditation (I. Lage)	1.20
	„ 2. Reverie (I. Lage)	1.50
	„ 3. Au soir (I. Lage)	1.80
	„ 4. Lenorka (I. Lage)	1.80
Op. 35.	Hexentanz. G-dur	3.—
Op. 36.	Idylle	2.—
Op. 37	No. 1. Reverie	1.80
	„ 2. Frühlingsserenade	1.80
	„ 3. Feu follet	2.—
Op. 42.	Tarantella f. 2 Viol. u. Piano	2.50
Op. 43.	Chanson joyeuse	2.—
Op. 50.	Danse gracieuse	1.80
Op. 55.	Rezinka	2.—

Verlangen Sie bitte kostenlos: Probeseiten unserer Violinmusik.

Ansichtssendungen bereitwilligst.

Bosworth & Co., Leipzig.

London. Wien. Zürich. Paris.



Hans Sitt

Jenö Hubay

Die dankbarsten Vortragsstücke

für Violine und Klavier.

U. E. Nr.				Mark
2588	**Bizet-Drdla,**	Carmen-Fantasie, op. 66		2.—
2266	**Brahms,**	op. 49, Nr. 4 Wiegenlied (Hermann)		1.—
2151/52	**Bohm,**	Albumblätter, 2 Bde.	à	2.50
2157	**Bruch,**	op. 42, Romanze A-moll		2.—
1556	**Drdla,**	(Kubelik)-Serenade Nr. 1		1.50
2159	**Dvořák,**	op. 11, Romanze F-moll		1.50
683	**Erb,**	op. 45 Suite		3.—
1896	**Ernst,**	Elegie (Moser)		—.50
1897/99	„	Othello-Fant., Rondo-Papageno, Ung. Melodien (Moser)	à	1.50
1886/87	**Fuchs, Rob.,**	op. 74, 10 Fantasiestücke Heft I/II	à	3.—
2161	**Goldmark,**	op. 43 Suite II, Es-dur		6.—
2407/08	**Hauser, M.,**	Lieder ohne Worte, Heft I/II	à	2.—
2162	**Joachim, Jos.,**	op. 12 Notturno		1.50
2478	**Laub, Ferd.,**	op. 8 Polonaise (Nowotny)		1.—
1843	**Lehár, Fr.,**	Ungar. Fantasie		2.—
41	**Mayseder,**	op. 38 A-dur Polonaise		—.80
2286	**Ondříček,**	op. 10 Barcarole		1.25
447	**Paganini,**	Moto perpetuo (Hubay)		1.—
1233/34	**Reger, M.,**	Zwei Romanzen, G-dur, D-dur	à	2.—
1978	„	op. 93 Suite im alten Stil		6.—
1912/13	**Rieding,**	6 Vortrags-Stücke I/II	à	3.—
2499	**Rode, P.,**	op. 10 und 16, Airs variés (Nowotny)		1.—
2170	**Sarasate,**	op. 20 Zigeunerweisen		1.50
2171	„	op. 21 Spanische Tänze I		2.—
1506	**Schubert, François,**	op. 13 Bagatellen (Hans Sitt)		2.—
60	**Schumann,**	op. 113 Märchenbilder (Laforge)		1.—
2177	**Schütt,**	op. 44 Erste Suite		4.—
2284	**Seybold-Album,**	Ländler, Mazurka, Hexentanz etc.		1.50
975/991	**Singelée,**	Opern-Fantasien (Petri)	à	1.—
		Wilhelm Tell, Fra Diavola, Robert der Teufel, Der Postillon, Die weiße Dame, Die Jüdin, Lucia, Der Prophet, Regimentstochter, Hugenotten, Norma, Lucrezia Borgia, Nachtwandlerin, Fantasie pastorale, Der Barbier v. Sevilla, Die Stumme v. Portici, Der Freischütz.		
725	„	Lohengrin-Fantasie		2.—
893	**Vieuxtemps,**	op. 6 Air varié		1.50
894	„	op. 15 Les Arpèges		2.—
2515	**Violinmeister-Album**	(**Sauret,** Le pas des fleurs; **Wieniawsky,** Kuyawiak; **Godard,** Intermezzo; **Tschaikowsky,** Sérénade mélancolique; **Sarasate,** Rêverie; **Ganz,** Romance de Perse		3.—

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung.

UNIVERSAL-EDITION A.-G.

Wien ◆◆◆ Leipzig



Das Geheimnis

in kurzer Zeit einen schönen,
blühenden, das Orchester
beherrschenden Ton

und ein unfehlbares, rhythmisches Stakkato, durch
direkte Ausbildung der betreffenden Muskelpartien
zu bekommen

von

Aug. Leop. Sass
Violinlehrer am Löwe-(Riemann)Konservatorium Stettin

Preis 60 Pfennig.



Bosworth & Co.
Wien I Wollzeile 39 — London — Paris — Zürich — Leipzig Königstr. 26b

Inhalt.

Vorwort.

Ein Geiger, der es wagt, für das heikle Gebiet der Tonausgabe auf der Violine ein unanfechtbares Schema aufstellen zu wollen, setzt sich nicht nur der gefährlichsten Kritik aus, sondern gibt sich auch den Schein, das Individuelle in der Kunst herabziehen zu wollen — gleichsam auf der Stufe eines Akrobaten oder Turners, — umsomehr da wir, was wohl nicht abzuleugnen ist — in einer Epoche der Technik stehen, welche teilweise einen hypermodernen Charakter angenommen hat und demzufolge leicht zu Entartungen führt.

Wenn ich es nun trotzdem wage, mit diesem Werkchen an die Öffentlichkeit zu treten, so möge es dem Leser ein Zeichen meiner festen Überzeugung sein, errungen durch jahrelanges eingehendes Studium der verschiedensten Methoden, hauptsächlich als Autodidakt mit wenig körperlicher Veranlagung und durch frappierende Resultate, die ich bei mir selbst und bei Schülern durch vorliegendes System erreichte.

Mein Werkchen soll dem Genie die Mittel in die Hand geben — auf dem denkbar schnellsten Wege dem rechten Arm die Grundtechnik zu verleihen, die nötig ist, um innerer Empfindung und Können ein wirksames Ausdrucksmittel zu verschaffen und welche die auf dem Titelblatte versprochenen Resultate sichert. Daß der rechte Arm beim Streichinstrument dazu berufen ist, den Konnex zwischen Seele, resp. geistigem

Fühlen und Instrument herzustellen, bedarf wohl keines Kommentars.

Viele werden sagen, bei einem Genie ist das nicht nötig, es erreicht das alles spielend — denen möchte ich verbessernd zurufen: Nicht immer spielend wenn äußere Umstände, schlechte Vorbilder und ungleichmäßige Veranlagung vorhanden sind — aber wohl „endlich" doch. — Daß dies „endlich" manchmal gleichbedeutend mit „nicht" ist und wieviel Umwege und Kraftverschwendung hierzu oft nötig sind, wird wohl manch älterer Geiger erfahren haben, denn Genie, wenigstens erfolgreiches, wandelt immer noch eng verschlungen mit Fleiß und Ausdauer.

Diejenigen Künstler, die dies Werkchen quasi als eine Indiskretion ansehen sollten, denen rufe ich zur Beruhigung die Worte des Dichters zu:

„Umsonst gemüht, umsonst gequält,
Wo des Prometheus Funke fehlt."

Sollte mein Opusculum das Glück haben, Anklang und Freunde zu finden, so werde ich auch für die linke Hand eine Anleitung niederschreiben, die dem fleißigen, strebsamen Geiger viel Arbeit ersparen wird.

Stettin, den 5. Februar 1907.

Aug. Leop. Sass,
z. Z. Violinlehrer am Löwe-(Riemann)Konservatorium.

Vorwort zur II. Auflage.

Als Weihnachten vorigen Jahres mein Werkchen erschien, sah ich wohl mit einigem Bangen der Aufnahme meiner ersten öffentlichen Arbeit entgegen, trotzdem die Kritiken von Kapazitäten wie Sitt, Sevcik, Marteau etc. äußerst schmeichelhaft für mich lauteten. Zu meiner Genugtuung teilt mir nun die Verlagsfirma mit, daß die immerhin stattliche Anzahl von 2000 Exemplaren der 1. Auflage schon vergriffen sei und muß ich eingestehen, daß mir wirklich eine große Weihnachtsfreude hierdurch bereitet wurde; gibt dies mir doch die Gewißheit, daß ich nicht ohne Erfolg gearbeitet habe und gleichzeitig Anregung — welcher Produzierende bedürfte derselben nicht — zu neuem Schaffen.

Es ließe sich vielleicht ohne besondere Schwierigkeit das Werkchen zu einem ansehnlichen, dicken Bande herausputzen, jedoch komme ich auch jetzt wieder beim Durchlesen desselben zu der Überzeugung, daß gerade in der Einfachheit und in der Kürze seine Verständlichkeit liegen dürfte. Alles Schwülstige und Aufgebauschte führt leicht zu Mißverständnissen und würde manches wertvolle Buch mehr gelesen werden, wenn es gerade für den Musiker einfacher und kürzer abgefaßt wäre. Etwas „weniger" ist oft „mehr".

Indem ich also annehme, daß gerade in seiner Kürze seine Vollkommenheit liegt, lasse ich es in derselben unschein-

baren Gestalt wieder in die Welt wandern, von der festen Überzeugung beseelt, daß sein subjektiver Wert dadurch nichts einbüßt.

Eine Real-Definition sämtlicher Stricharten, deren verschiedenfache Bezeichnung und falsche Anwendung in der Literatur zu vielen Mißverständnissen, falschen Auffassungen etc. führen, behalte ich mir für später in einem dementsprechenden Etudenwerke vor, welches als praktische Auslegung aller vorkommenden und möglichen Stricharten, sowie zu deren schnellen und sicheren Erlernung dienen wird.

Indem ich nun hoffe, daß die Erfolge der Zeit noch gewichtiger für mein Büchlein sprechen werden, sage ich noch zum Schluß an dieser Stelle für die vielen Anerkennungen, welche mir aus allen Kreisen eingingen, meinen herzlichsten Dank.

Stettin, den 1. Dezember 1908.

Der Verfasser.

Ausgabe mit **englischem** Text ist in Vorbereitung.

Erstes Kapitel.

Über das Handgelenk, den Ober- und Unterarm.

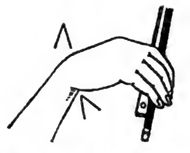
Durch fehlerhafte Benutzung des Handgelenks, hervorgerufen durch unverständliche Schulen und Verschulden mancher Lehrer, wird vielen Geigern die Technik des Bogens kolossal erschwert.

Dem Schüler wird nämlich immer eingeprägt, — „nur mit dem Handgelenk zu spielen“ — was zu den mannichfachsten Mißverständnissen führt. Wenn ich einem unausgebildeten Individium sage, daß es mit dem Handgelenk spielen soll, so werde ich gerade das Gegenteil bezwecken, als was ich beabsichtige. Dadurch, daß sich der Wille des betreffenden Individiums auf das Handgelenk konzentriert, wird sofort eine Anspannung resp. Steifheit des Gelenks hervorgerufen und jeder Versuch einen leichten Bogenwechsel zu erzielen ist für lange Zeit erfolglos.

Der Schüler hat, nachdem er die Bogenhaltung gut begriffen, vorläufig nur — ohne irgend eine absichtliche Bewegung mit der Hand oder dem Gelenk zu machen — vermöge des Unter- und Oberarmes den Bogen in paralleler

Stegrichtung soweit hinaufzuschieben, bis das Handgelenk seine äußerste Beugung am Frosch erlangt hat. (Fig. 1.)

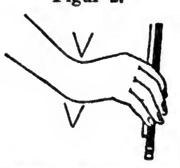
Figur 1.



Handgelenkstellung. ∧

Dann streicht er wieder langsam abwärts und gelangt unten, mit der Spitze des Bogens auf den Saiten, in umgekehrter Stellung des Handgelenks an. (Fig, 2.)

Figur 2.



Handgelenkstellung. ∨

Diese Stellung des Handgelenks beim Spielen an der Spitze ist nicht ohne weiteres zu umgehen, denn sie bedeutet für dasselbe gleichsam ein Atemholen, ein Kraftschöpfen, — wie man eine, durch einseitige Bewegung erschlaffte Muskel mit einer Gegenbewegung wieder erfrischt. (⇕) Besonders beim

Aufstrichstakkato wird dem Schüler dies später zu gute kommen. Bei sehr kurzem kleinen Finger kann dieser beim Spiel an der Spitze die Stange ohne Bedenken ein wenig verlassen, um die Ausdrucksfähigkeit des Gelenks zu erhöhen. Beim Spiel an der Spitze achte man darauf, daß immer die Parallele zum Steg gewahrt bleibe — lieber streiche man bei zu kurzem Arm nicht ganz aus, um ein Streichen nach hinten zu vermeiden. Nun streiche der Schüler wieder aufwärts, immer vor einem großen Spiegel die Haltung kontrollierend, und zwar von der Spitze bis zur Mitte nur mit dem Unterarm schiebend und dann — damit der Bogen seine Parallele zum Steg nicht verliert und bis zum Frosch ausgenutzt werden kann — mit dem Oberarm nachschiebend bis zur äußersten Beugung des Handgelenks. Jetzt trage er den Bogen nur mit der Hand, ohne Spannung im Ellenbogengelenk zu verspüren, was immer schon eine gewisse Unabhängigkeit derselben und eine bestimmte Fingerkraft erfordert. Dann beginne er, mit dem Ober- und Unterarm zugleich schiebend, einige kurze Striche am Frosch zu machen. Hierbei darf der Bogen nicht abgesetzt oder abgehoben werden. Die Haare dürfen die Saiten nicht verlassen, sondern müssen sich gleichsam an dieselben ansaugen um auf diese Weise eine glatte Tonverbindung zu erzeugen. Das Handgelenk verhält sich bei diesen Strichen völlig passiv — ohne Willen — nur einen leichten Schwung durch den Arm erhaltend, welcher nach und nach zum feinen Wechsel ausgebildet wird, sodaß es gleich einer eingesetzten Rolle die unauffällige Tonverbindung zwischen Auf- und Abstrich herstellt. Dann streiche der Schüler abwärts und mache an der Spitze dieselben kurzen, weichen Wechselübungen. Der Oberarm hat sich soviel wie möglich, ohne jedoch die Stellung des Handgelenks zu beeinträchtigen,

oder die gänzliche Ausnutzung des Bogens zu verhindern, dem Körper zu nähern, wodurch eine bedeutende Kraftersparnis erzielt wird, welches zur Erlangung eines feinen Orchesterpianos, sowie zur Vermeidung des sonst oft bei Überanstrengung etc. auftretenden Tatterichs später von Wichtigkeit ist.

Zweites Kapitel.

Uber den Zeigefinger der rechten Hand.

Meine Vorschrift über die Aktion des Zeigefingers wird bei manchen Geigern Widerspruch erregen, jedoch erwiedere ich: „Es führen viele Wege nach Rom“, es fragt sich nur, welches der kürzere ist. Wir hören verschiedene anerkannte Künstler und bewundern die verschiedenen Schulen — speziell im Strich. Es ist eben bei entsprechender Ausdauer und Genialität mit jeder Methode viel zu erreichen — „es irrt der Mensch, so lang' er strebt“ — auch Genies sind nicht unfehlbar. Wenn wir jedoch diesen scheinbar verschiedenen Methoden bei vollkommenen Künstlern gleich auf den Grund gehen könnten, so würden wir entdecken, daß ihre technische Elementaridee dieselbe ist — Unabhängigkeit und Ausdauer der einzelnen Muskeln, welche Gleichmäßigkeit und Kraftersparnis erzeugen; — gebannt und gelöst durch den mehr oder weniger großen Willen des Genies zum Dolmetscher einer tiefen Seelensprache werdend — ein inneres Gefühlsleben offenbarend.

Selbst bei einer Methode ist das Spiegelbild bei verschiedenen Individien nicht immer dasselbe, hervorgerufen durch den ungleichen anatomischen Bau der Hand, Finger usw.

Ein Kardinalfehler bei den meisten Geigern ist die Benutzung des Zeigefingers zum Halten resp. Tragen des Bogens. Hierzu benutze man hauptsächlich die beiden Mittelfinger und den Daumen. Der Zeigefinger ist quasi als Hemmschuh beim Tonziehen zu betrachten, den man beliebig an und ablegt, sowie zur Accentuierung und zum Ausdruck besonderer Energie.

Um diesen Zweck gut zu erfüllen, muß er aber vorher, besonders im leichten Legatospiel, entlastet oder teilweise ausgeschaltet werden, welches auch gleichzeitig eine ausgiebigere Ausnutzung des Handgelenks gestattet. Wir sehen auch bei Joachim beim Spiel am Frosch den Zeigefinger nur passiv auf der Stange liegend, wodurch der Bogenwechsel im piano die höchste Virtuosität erreicht. Ist jetzt ein Ton zu entwickeln, so legt sich der Zeigefinger wie schon bemerkt als Hemmschuh um die Stange und wir sind imstande den Bogen jederzeit zurückzuhalten und einen blühenden Ton auch auf minderen Instrumenten zu erzeugen. Daß die erstgenannte Bogenhaltung vielfach angewandt wird, erklärt sich aus der einfachen Gewohnheit, leichtere Gegenstände nur mit Daumen und Zeigefinger zu fassen und aus der Schwierigkeit den Mittelfinger inclusiv Daumen als Greiffinger zu betrachten, besonders bei schwachen Handmuskeln und schweren Bögen.

Der Zeigefinger muß also imstande sein, ohne Anspannung oder Kraftanwendung beim mittelstarken Spiel neben dem Mittelfinger zu liegen und muß der Schüler zwecks Erlangung dieser Passivität zunächst Streichübungen für den ganzen Bogen im sehr langsamen und schnelleren Tempi mit Abhebung des Zeigefingers versuchen. (Fig. 3.)

Figur 3.



Zeigefinger ab.

Man merke aber, daß dies nur Mittel zum Zweck ist und befleißige sich nicht etwa, dies zur Gewohnheit werden zu lassen, im Gegenteil lege man ihn während dieser Übungen ab und zu wieder ohne Unterbrechungen im Strich an seinen Platz, um event. die sich zuerst etwas verzerrende Handhaltung zu korrigieren. Er liegt dann, je nach seinem Längenverhältnis, zum Daumen mehr in der Mitte seines zweiten Gliedes oder in nächster Nähe seines ersten Gliedes auf der Bogenstange.

Drittes Kapitel.

Der Mittel-, Ringfinger und der Daumen.

Diese Finger sind hauptsächlich zum Halten, resp. Tragen des Bogens zu gebrauchen und bedürfen zu diesem Zwecke einer besonderen Trainierung. Der Daumen ist je nach seiner Länge im Verhältnis zu dem Mittelfinger mehr oder weniger nach außen gekrümmt, speziell beim Spiel am Frosch, und liegt mit seiner linken Hälfte im Frosch und mit der rechten Hälfte auf der Stange. Der Mittelfinger liegt ihm gegenüber, die

Bogenstange durch seine erste Gelenkbiegung laufend, während der Ringfinger, welcher ungefähr mit der Mitte des ersten Gliedes auf der Stange aufliegt, leicht nach der äußeren Froschseite übergreift und so die eigentliche Bogenhaltung schon vervollständigt. Da diese 3 Finger permanent zu tragen haben und von besonderer Bedeutung für die Hand und Unterarmmuskel sind, so müssen sie anhaltend trainiert werden, wenn man einen großen ergiebigen Ton erzielen und ein klares, rythmisches Abstrichstakkato erlangen will.

Der Schüler versuche also erst langsam und sehr mäßig Töne und schließlich eine ganze Tonleiter im piano durchzuhalten, indem er den Zeigefinger und den kleinen Finger von der Stange abhebt. (Fig. 4.)

Figur 4.



Zeigefinger und kleiner Finger ab.

Der Daumen darf nicht zu weit durchgesteckt werden und müssen die Bogenhaare vom Daumennagel zirka 1 cm. entfernt bleiben. Auch lege man die abgehobenen Finger hin und wieder während des Übens an ihren Platz, um die Verzerrungen im Handgriff wieder herzustellen. Dann versuche man auch die im ersten Kapitel angegebenen kurzen Wechselstriche am Frosch und an der Spitze in allen Stärkegraden. Daß man diese Übungen nicht gleich übertreiben darf, ist selbstverständlich und möchte ich noch bemerken, daß man das Resultat aller dieser Übungen um so schneller und sicherer erlangt, je

langsamer man sie ausführt und je weniger man sie forciert. Man mache immer in gewissen Abständen Pausen und lege bei dieser Gelegenheit den Bogen aus der Hand um derselben ihr natürliches Gefühl wiederzugeben. Durch unvernünftiges Studieren geht der Geschmack und das objektive Empfinden völlig verloren und muß jeder seine Ausdauer langsam und schrittweise erhöhen.

Viertes Kapitel.

Der kleine Finger.

Am meisten vernachlässigt wird gewöhnlich der kleine Finger an der linken, sowohl wie an der rechten Hand. Von Natur aus der schwächste, verdirbt er, nicht völlig ausgebildet, die leichtesten technischen Stellen der linken Hand, entstellt Triller und Mordente und läßt den letzten Ton in virtuosen Läufen und Gängen „vorbei“ gelingen. Im Spikkato hat er bei schnellen Seitenübergängen präzise in Aktion zu treten bei der rechten Hand, sowie den feinen Bogenwechsel am Frosch im piano durch Stützung der sonst vornüberneigenden Stange zu vermitteln. Auch beim plötzlichen *pp*, sowie beim Tonspinnen ist er speziell bei der unteren Bogenhälfte von Bedeutung, Er liegt vorne mit der fleischigen Spitze — bei kürzerem Bau am Frosch fast aufrecht und bei längerem kräftigen Bau leicht gerundet — auf der Stange, während er sich beim Spiel nach der Spitze zu nach und nach streckt — event. bei sehr kurzem Bau dieselbe an der Spitze nur noch seitlich berührt. Um ihm die erforderliche Selbstständigkeit zu geben, übe man fleißig in der Weise, daß man die beiden Mittelfinger von der Stange abhebt (Fig. 5) und mache hauptsächlich am Frosch

Figur 5.



Mittelfinger ab.

und in der Mitte Bogenwechsel und Saitenübergangsübungen. Studien mit diesem Handgriff werden später zu einem brillanten Arpeggio führen und sind zur Erlangung eines feinen Orchesterpianos, wie es die hochgespannten Nerven unserer modernen Pultvirtuosen verlangen, unentbehrlich.

Fünftes Kapitel.

Das Tonziehen.

Hat man die in den vorstehenden Kapiteln beschriebenen Übungsarten, je nach Bedarf des einzelnen Individiums, längere Zeit täglich mit Erfolg studiert, so kann man zu dem eigentlichen Studium des Tonziehens resp. Tonzurückhaltens übergehen, welches zum eindringlichen Vortrag, selbst der kleinsten Solostelle, erforderlich ist und welches, nicht genügend ausgebildet, oder infolge Abhängigkeit der betreffenden Muskelpartien zur Frage geworden, dem tüchtigsten Techniker bei der geringsten Erregung oder Anstrengung (speziell aus dem Orchester) die einfachste Kantilene umwirft. Daß der berüchtigte Tatterich,

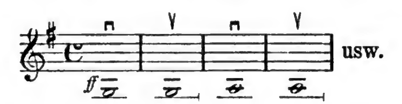
auf welchen ich später noch zu sprechen komme, in den meisten Fällen infolge abhängiger, falscher Muskelanspannung Gewalt über den rechten Arm bekommt, wird jeder daran Leidende nach mäßigem, ausdauernden Studium in vorgeschriebener Form, bemerken. Die Angst, welche ihm als Vorbote des Tremor aufsteigt, bleibt ohne Einfluß auf den rechten Arm, denn die Handmuskeln inclusive Unterarm sind unabhängig geworden und arbeiten exclusive der übrigen Partien. Das Selbstvertrauen und die Sicherheit steigen und lassen den Tatterich als überwundenen Gegner hinter sich.

Man beginnt also jetzt folgendermaßen zu studieren: Der Bogen wird mit Daumen und beiden Mittelfingern gefaßt, und frei in der Hand gehalten, indem man den Zeigefinger und den kleinen Finger beliebig auflegt und abhebt, ohne daß eine merkliche Schwankung der Stange, oder eine Anspannung des Ellenbogens oder Oberarm nötig wird. Dann rolle man die Stange mit Daumen und den beiden Mittelfingern so hin und her, daß man die Haare beliebig dem Daumennagel ab- und zuwenden kann. Es ist dies das beste Mittel um die jetzt erlangte Selbstständigkeit und Unabhängigkeit der Hand zu prüfen. Nun wendet man die Schnecke der angesetzten Geige ein wenig nach links und beginnt, die Finger gespreizt und klauenartig auf die Stange legend, (Fig. 6.)

Figur 6.

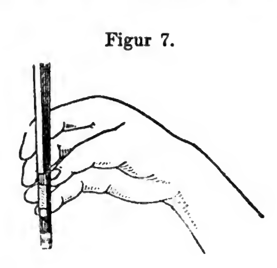
Klauenartig gespreizte Finger.

die freie *G*-Saite langsam und kräftig anzustreichen — immer den Ton bremsend zurückhaltend und sich an der Saite ansaugend. Hierbei schalte man wiederum das Ellenbogengelenk und die Oberarmmuskeln völlig aus. Je mehr der Ton kratzt, desto abhängiger ist noch der Unterarm und der Druck kommt dann noch aus dem Oberarm resp. dem ganzen Körper, welches immer die Tonverbindung unterbrechen und den Ton ungleichmäßig machen wird. Dann übe man diesen Strich, immer langsamer und stärker werdend, bis zur völligen Klarheit erst die Grundtonleiter auf jeder einzelnen Saite (*G*, *D*, *A*, *E*) in zwei Oktaven und jeden einzelnen Ton im Ab- und Aufstrich.



Am Frosch und an der Spitze übe man wieder den ansaugenden Wechselstrich in gleicher Stärke wie man begonnen. Hat man alle 4 Saiten in dieser Weise bis in die höchsten Lagen einzeln studiert, so lege man die gespreizten Finger bei einander, gebe ihnen ihre natürliche schön gerundete Lage (Fig. 7)

Figur 7.



und übe nun sämtliche Tonleitern über alle 4 Saiten in allen Stärkegraden mit zurückhaltendem klingenden Ton. Bei dem Nüancierungsgrad



achte man besonders darauf, daß der Abstrich in derselben Stärke beginnen muß, wie man am Frosch beim Aufstrich-crescendo anlangt, ohne die Tonverbindung zu unterbrechen. Ebenso beginne man mit Abstrich und lasse das Abstrich-crescendo nicht beim Wechsel an der Spitze sinken.

Sechstes Kapitel.

Vom pianissimo und Tonspinnen.

Beim äußersten pianissimo setze man den nicht zu lose gespannten Bogen mit seiner Schneide in möglichster Nähe des Griffbrettes an, ohne den Ellenbogen zu heben oder die Finger zu pressen. Beim Beginn am Frosch beuge man das Handgelenk etwas vornüber, hierdurch das Hauptgewicht der Stange in die leicht gekrümmten Finger legend. Der Daumen liegt ohne Anspannung an seinem Platz — kann sogar bei einiger Übung im Abstrich einige Zeit abgehoben werden, ohne daß der Bogen aus der Hand fällt. Durch diese Passivität des Daumens ist fast jedes Zittern der Stange ausgeschlossen.

Der kleine Finger hat hierbei das wichtige Amt, das Übergewicht des Bogens, ungefähr von der Mitte bis zum Frosch und zurück, auszugleichen und muß entsprechend, laut viertem Kapitel, präpariert sein. Man übe zuerst in der Weise, daß man nach jedem Bogenstrich eine ebenso lange Pause hält — ohne den Bogen abzuheben oder die Haltung irgendwie zu stören. Dann übe man ohne Pausen nach der Uhr, indem man jede Note der Tonleiter von 8 Sekunden bis schließlich zu einer Minute aushält. In dieser Weise vor jeder öffentlichen Tätigkeit studiert, wird man mit der größten Ruhe arbeiten und den verwöhntesten Dirigenten, sowie den empfindlichsten Hörer durch ein klares, wirkliches pianissimo befriedigen.

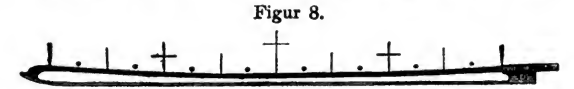
Siebentes Kapitel.

Über das Stakkato.

Nach all diesen Vorstudien, die die Unabhängigkeit und Kraft der rechten Handmuskeln zur Folge haben, ist das Stakkato nur noch eine Frage der Zeit. Bevor man zu den direkten Stakkatoübungen übergeht, studiere man erst einige Tage ein kräftiges Martellato an der Spitze. Hat man die freien Saiten und Tonleitern benutzt, so nehme man eine aus gleichwertigen Noten bestehende Etude, die man aus dem Gedächtnis spielen kann. Es ist nämlich ein großer Vorteil, wenn wir die Hauptstudiensachen für alle vorgenannten Übungsarten auswendig vor dem Spiegel machen, damit wir unser

Augenmerk gänzlich auf den rechten Arm und den Strich konzentrieren können. Die linke Hand muß technisch leicht und sicher arbeiten, um nicht störend in die Ausbildung der rechten Hand einzugreifen. Man wähle also möglichst leichtes Material, soweit die freien Saiten und Tonleitern nicht ausreichen. Ich möchte hier besonders die Sevcik'schen Bogenstreichübungen (Heft 1, 3 und 5) erwähnen, welche das Gedächtnis und die linke Hand in jeder Weise entlasten. Hat man also das Martellato an der Spitze genügend trainiert, so daß jeder Ton wie ein kräftiges Komma (' ' ' ') im Ab- und Aufstrich ausdauernd angegeben werden kann, so denke man sich den Bogen in 16 Teilchen zerlegt (Fig. 8) und übe diesen

Figur 8.



Kommastrich mit fest liegendem Bogen auf jedem Sechzehntel einige Takte. Hierbei hebe man zuerst den Zeigefinger und den kleinen Finger von der Stange ab und beginne mit Auf- und Abstrich. Hat man auf jedem Sechzehnteil ein klares, ausdauerndes Martellato erzeugt, so versuche man ein langsames Martellato-Stakkato auf einem Ton von der Spitze bis zum Frosch und zurück — zu jeder Note möglichst wenig Bogen nehmend.



Bei jedem neuen Komma habe man beim Aufstrich das Gefühl, als spiele man die erste Note an der Spitze, damit jede

neue Stakkatonote einen straffen Anfang aus dem Handgelenk resp. der Hand bekomme. Der Ellenbogen verhalte sich völlig passiv, um nicht die Oberarmmuskeln in Spannung zu bringen, was speziell beim Abstrich zur Geltung kommt. Beim Abstrich kann man zuerst die Finger etwas spreizen und die Bogenhaare von der Mitte zur Spitze mehr breit ansetzen. Diese Übungen mache man längere Zeit gründlich auf einem Ton bis man schließlich, nachdem man erst noch nur Noten innerhalb einer Lage benutzt hat, auf jeder Saite durch sämtliche Lagen studiert. Dann beginne man wieder sehr langsam mit Saitenübergänge in einer Lage und später durch sämtliche Tonleitern von 2-4 Oktaven. Man merke, daß man diese Übungen lange Zeit sehr langsam und fest machen muß — alles hastige und zufällige beim Stakkato ist für den Künstler völlig wertlos. Das schnelle und geworfene Stakkato ergibt sich aus diesen Elementarübungen ganz von selbst und ist in der Violinliteratur genügend Material zur künstlerischen Vervollkommung vorhanden.

Achtes Kapitel.

Der Tremor.

Der Tremor ist eine Art „Lampenfieber“, welches bei vielen Musikern einen chronischen Charakter annimmt und bei Geigern in vielen Fällen nur das Resultat einer ungenügenden, falschen Muskelausbildung ist. Der Tremor kann jedoch auch seinen Grund in körperlichen Leiden haben. Ein durch Krankheit

geschwächter Körper kann von ihm befallen werden, obgleich derselbe vorher die ausgebildesten Muskeln und stärksten Nerven besaß. In diesen Fällen ist er jedoch nur eine Frage der Zeit und verschwindet nach vollkommener körperlicher Erholung. Wirkliche Herz- und Gehirnkranke, sowie permanente Alkoholiker und sehr starke Raucher müssen natürlich erst ihre Leiden, resp. Leidenschaften, zu unterbinden suchen, ehe sie erfolgreich gegen den Tremor vorgehen können. Unter 90 bei 100 Fällen ist derselbe jedoch die Folge der ungenügenden Ausbildung — selbst bei wirklich leidenden Individuen. Das gründliche Studium in der, in den vorigen Kapiteln angegebenen Weise, wird ihm jedoch eine solche Herrschaft über den Bogen geben, daß die größte Aufregung ohne Einfluß auf den rechten Arm bleibt. Von größter Wichtigkeit ist natürlich auch die vollständige technische Beherrschung des vorzutragenden Stoffes und soll man versuchen sich an ein objektives Hören zu gewöhnen beim studieren, d! h. man denke sich als Zuhörer während des Selbststudiums, — man löse sein geistiges Ich und stelle es als Kritiker über seinen, als Maschine arbeitenden Körper. Man wird hierzu umsomehr imstande sein, je unabhängiger die technischen Mittel sind. Hierzu ist auch ein etwas resolutes, in systhematischer, rücksichtsloser Weise sich dem Ziele näherndes Material vonnöten und sei man nicht zu zimperlich in der Wahl desselben. Dann gehe man ruhig und sicher vorwärts und lasse sich nicht durch andere verblüffen, die vermöge einer schnellen Auffassungsgabe auch den Übungsstoff möglichst schleunigst hinter sich bringen und sich auf diese Weise wohl immer nur eine sogenannte Zufallstechnik zulegen. Alles was man im Anfang zu schnell übergeht, muß man später mit desto mehr Mühe wiederholen. Die Devise beim Üben sei: „Regelmäßig, langsam und eindringlich“. Ebenso ungesund und falsch

wie es ist, wenn man das Essen für 8 Tage an einem Tage verzehren würde — ebenso zwecklos ist ein übermäßiges Üben, dem wieder sehr lange Unterbrechungen folgen müssen. Auch durch überanstrengendes, unmäßiges Studium können speziell körperlich-schwächliche Personen einen gefährlichen Tatterich kultivieren und ist schwächeren Individuen zu empfehlen öfter und mit vielen Pausen täglich zu studieren. Überanstrengte Schüler müssen eventl. gezwungen werden, einige Zeit gänzlich auszusetzen. Auch wer längere Jahre mit falscher Bogenhaltung etc. studiert hat, tut gut, einige Monate auszusetzen, um erst wieder ein natürliches Gefühl in der Hand zu bekommen. Wer langsam und mäßig die in diesem Heftchen angegebenen Übungsarten für die rechte Hand macht, wird sich eine Grundlage für die gesamte Bogentechnik legen und an der Hand eines gediegenen Lehrmaterials (ich möchte bei dieser Gelegenheit im Interesse aller Geiger nicht versäumen, nochmals auf das in seinem Zusammenhange einzig dastehende Riesenwerk des Prager Meisters O. Sevcik hinzuweisen) mit Freude und sichtbaren Erfolg sein Ziel verfolgen. Daß dies Werkchen hauptsächlich für Geiger geschrieben ist, die nicht nur im Salon, sondern auch aus dem Orchester hervor ihre Kunst hören lassen wollen, ist wohl zu beherzigen. Manch Künstler ist schon an den Brandungen des Orchesters gescheitert, wenngleich er im Salon und mit Klavierbegleitung die respektabelsten Leistungen bot, nur vermöge seines kleinen Tones. Unnötige Enttäuschungen und Mißerfolge werden vielen Geigern erspart werden, wenn sie diesem, aus der Urpraxis hervorgegangenen Werkchen einige Beachtung schenken werden.



Was bezweckt die Sevcik-Methode?

Nur wenige Jahre sind es her, seitdem der phänomenale Erfolg Jan Kubeliks die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf Ottokar Sevcik, den Prager Meister zog, der bis dahin kaum außerhalb der Grenzen seines Vaterlandes bekannt gewesen war. Wer, frug man, war der Lehrer eines solchen Schülers? Lernbegierige von allen Ecken und Enden der Welt sprachen: „Kommt, laßt uns zu diesem wunderwirkenden Manne gehen, damit wir unter seiner Leitung gleichfalls zu Kubeliks werden!" Ehrgeizige Eltern scharrten soviel zusammen, um ihre hoffnungsvollen Sprößlinge zu ihm zu senden. Und bald wandte sich ein stattlicher Teil des Stromes eifriger, Unterricht begehrender Geiger beiderlei Geschlechtes, der bisher zu den gewohnten Zentren der Kunst, nach Paris, Berlin, Brüssel, Leipzig und Wien gepilgert war, — nach der böhmischen Hauptstadt.

Dies ist in wenigen Worten die Geschichte der außerordentlichen Popularität Professor Ottokar Sevciks. Nicht zum ersten Male hat ein Schüler einen Lehrmeister berühmt gemacht; ich brauche nur an den Fall Paderewski und Leschetizky zu erinnern. Aber Sevcik würde wohl kaum die hervorragende Erscheinung in der modernen Violinkunst sein, die er in der Tat ist, wenn sein Ruhm nur auf dem Erfolg einiger talentierter Schüler beruhte; vielmehr ist er dies auf Grund der pädagogischen Werke, die er der Geigerwelt geschenkt hat.

Lange ehe Kubelik den Wert des Meisters durch die hinreißenden und berückenden Klänge seiner Geige in allen Landen

verkündete, brachte Ot. Sevcik in der stillen Abgeschlossenheit seines Prager Studierzimmers aus seinem Geiste und Herzen, durch Jahre der Arbeit körperlichen seelischen Leidens jene Werke hervor, die eines Tages seine Antwort auf die Frage tausender wißbegieriger Violin-Enthusiasten sein sollte: „Wie lehrtest du Kubelik?“ Ich sage, aus seinem Geiste und Herzen brachte er jene Werke hervor. Sie machten mir immer den Eindruck, als seien sie weit mehr, denn bloße Früchte der Muße und eines zweckdienlichen Gelegenheitsschaffens. Es ist etwas von der Leidenschaft oder Liebe des geborenen Lehrers darin, etwas von sehnsüchtigem Verlangen das mitzuteilen, was das Herz des Lehrers zum Überfließen erfüllt, das sich im Geben nicht genug tun kann. Nur so kann ich mir die bewundernswerte, einzig dastehende Vollständigkeit dieser Werke, den ameisenhaften Fleiß und den anhaltenden Enthusiasmus erklären, welcher zu ihrem Schaffen nötig war. Diese Vorzüge im Verein mit des Verfassers tiefer Kenntnis seines Gegenstandes — nach allen Gesichtspunkten hin — machen Sevciks Werke in der Tat zu dem, was sie sind: nämlich zu einem wahrhaftigen technischen Universallexikon für den Geiger. Aus diesem Grunde geben sie auch ein Spiegelbild von Sevciks Lehrmethode.

Von dieser sogenannten Sevcik-Methode hören wir in diesen Tagen viel; sie bilden den Gegenstand lebhafter Diskussionen in violinistischen Kreisen. Was hat es mit dieser Methode für eine Bewandtnis?

Ist es etwa eine neue Art, die Geige zu spielen, den Bogen zu halten, einen schönen Ton hervorzubringen, oder die Finger auszubilden, daß sie ihre Arbeit besser verrichten, als es nach irgend einer anderen älteren Methode möglich war?

Nein, gewiß nicht.

Es ist, allgemein gesprochen, eine Methode langsamster, vorsichtigster, bis in jede Einzelheit gehender Ausbildung des gesamten technischen Apparats des Geigers, damit derselbe allen an ihn gestellten modernen Ansprüchen genügen kann. Es ist eine Methode, zu deren Hervorbringung der Verfasser sich an die große technische Vorratskammer der Vergangenheit wandte, zu der er aus allen Schulen das Wesentlichste nahm, dasselbe richtete, arrangierte und mit seiner eigenen Originalität mischte; und er hat, in dem er viele neue bedeutende Züge hinzugesellte, — den pädagogischen Besitz der Geigerwelt um einen guten Schritt weiter gebracht.

Es ist eine Methode, bei welcher die Erlangung technischer Vollendung, — statt, wie meistens bis zu einem gewissen Grade, eine Sache des Zufalls, und nur besonders Beanlagten möglich zu sein, — zu einer Sache natürlicher, logischer, man möchte sagen, mathematisch genauer Entwickelung wird, nach einem klaren leicht zu begreifenden Plane. Besonders in dieser Hinsicht kann sich kaum eine frühere Methode erfolgreich mit der Sevcikschen messen. Aeltere Methoden behandeln wohl diese oder jene technische Phase, eine oder die andere Seite eines großen Schemas; in der Sevcikschen haben wir das große Ganze. Eine Sache wächst aus der anderen heraus, in vollkommenem Zusammenhange, unmerklich, ohne Unterbrechung, Lücke, Hast oder Eile. Jede technische Seite kommt zu ihrem Rechte; jede Muskel gleichsam, oder Muskelpartie der linken und rechten Hand des Handgelenks und Arms wird einer besonderen Trainierung unterzogen, um sie für ihre besondere Tätigkeit wohl auszurüsten. Kein vorzeitiges Forcieren gibt es darin, kein Drängen, keine Schwierigkeiten am unrechten Platze, kein Verwechseln und Verwirren entgegengesetzter Kräfte und Kraftäußerungen (Bogen und

Finger), wie wir sie in Hunderten von anderen zufälligen Übungen und Etuden beobachten können.

Daß solch' eine Methode eine fast erschreckende Anhäufung von Details mit sich bringen mußte, ist selbstverständlich, daher der oft gehörte und nicht ganz unbegründete Vorwurf der Sevciks pädagogischen Werken gemacht wird. Es muß jedoch daran erinnert werden, daß in einem derartig erstaunlichen Werke technischer Entwickelung der Verfasser wohl nicht etwas auslassen konnte, was, wenn auch nicht jedermann, so doch manchem, der zu diesen Werken zum Studium und zur Selbstverbesserung greift, nutzbringend oder notwendig sein konnte. „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen", sagt Goethe zutreffend. Und selbst wenn der Verfasser gewisse Einzelheiten hätte opfern können, ohne den Wert des Ganzen zu verringern, — die Versuchung zum Zuvieltun lag so nahe. Außerdem mußte hier der Maßstab nicht für den ausnehmend begabten, sondern den Durchschnittsschüler angenommen werden, der nicht, wie ersterer, zwei Stufen auf einmal ungestraft nehmen darf. Auch galt der Maßstab nicht den erwachsenen Autoritäten oder dem schlecht Unterrichteten, der zu dieser Methode die letzte Zuflucht nimmt, um sich damit aus einem Zustande technischer Impotenz zu ziehen; noch galt er dem Allerweltszögling, (es gibt deren viele), der, wie die Biene nach dem Honig, von Meister zu Meister, von einer Methode zur anderen nach dem besten Findbaren geht. Der Maßstab galt vielmehr, sagen wir, dem natürlich veranlagten, lernbegierigen Kinde, welches an der Hand eines erfahrenen und geduldigen Lehrers frisch und unverdorben an diese Methode herantritt; und für ein solches Kind wird dieselbe unter günstigen Bedingungen das tun, was sie für den Kubelik tat und was der Meistersinn, der sie schuf, damit bezweckte.

Keine technische Methode, so bewundernswert sie auch sei, vermag es den Künstler im wahren Sinne des Wortes zu prägen, noch kann sie den hoffnungslosen Stümper in einen großen Techniker verwandeln. Der Beschränkte wird sie höchstwahrscheinlich durchstudieren, ohne, am Ende angelangt, eine erhebliche Zunahme seines geistigen Acumens zu verspüren. Sie bezweckt einfach, unter anderweitig günstigen Verhältnissen, das technische Vermögen des Lernenden physisch und geistig bis zum äußersten möglichen Grade auszubilden. Gleichzeitig wird sie viel für den tun, der andere Methoden mit unbefriedigenden oder nur teilweise befriedigenden Resultaten versucht hat; sie wird dem sich flügge fühlenden Künstler mächtigen Antrieb zum üben und zu seiner Weiterbildung wertvolles Studienmaterial geben. Und der, welcher gern mit Schwierigkeiten kämpft, des Kampfes wegen — auch der wird Manches darin nach seines Herzens Wunsch entdecken: nämlich Schwierigkeiten genug, um ihm die Haare zu Berge zu treiben, notabene wenn er noch welche besitzt nach allen den Schlachten, die er wahrscheinlich schon bestanden hat.

Mangel an Raum verbietet, von den Werken selbst mehr als einen bloßen Umriß zu geben.

In op. 6, vom Verfasser seine „Methode für Anfänger" genannt, erhalten wir die: „Kinderstube, den Kindergarten, und den ersten Schulunterricht" des Geigers, d. h. das Studium der ersten fünf Lagen, welche bekanntlich die wahre Grundlage für die Technik der linken Hand auf der Violine bilden. Sevciks Behandlung des Gegenstandes ist ebenso methodisch, erschöpfend und umfassend, als neu und meisterlich. Statt die technischen Grundelemente für die linke Hand mittelst der Intervalle der leichtesten Tonleitern zu lehren, führt er

das, was er „Halbton-System“ nennt, ein. Hiernach werden die Finger von Anfang an auf alle Saiten gleich gesetzt und ihre Lage inbezug auf ganze und halbe Töne nach und nach in systematisch-progressiven Absätzen verändert. Dieses System, welches andere neue und ingeniöse Mittel zur Verringerung von Intonationsschwierigkeiten im Gefolge hat, befähigt den Schüler im Laufe der Zeit, seine Finger, was auch die Vorzeichnung sei, mit fast automatischer Sicherheit auf die Saiten zu setzen und auf diese Weise die Grundlage für eine absolut zuverlässige Technik der linken Hand zu legen. Es ist für des Verfassers unfehlbar-richtigen Lehrinstinkt charakteristisch, daß er sein Material nicht in ausgedehnten Exerzitien darbietet, sondern in Gestalt von abgesonderten kleinen, aus wenig Takten bestehenden Übungen oder Übungsgruppen, welche der Schüler wiederholen soll.

Dies befördert geistige Konzentration vonseiten des Schülers auf einen nicht mehr als einen, besonderen Schwierigkeitspunkt auf einmal, erspart ihm ziellose und deshalb vergeudete Anstrengung und prägt ihm frühzeitig die Maxime für gutes Üben ein: nämlich jede auffallend schwierige Stelle besonders zu studieren und durch künftige Wiederholung die Schwierigkeit zu besiegen, ehe er weiter geht. Daß der Verfasser von Anfang an auf ein Liegenlassen der Finger bei aufsteigenden Tonleitern usw. besteht, ist nur einer von den vielen großen Vorzügen dieser Anfänger-Methode. Besonders erwähnen muß ich noch die vorzügliche Art und Weise, mit der der Lagenwechsel behandelt ist und die beständige Aufmerksamkeit, die der Verfasser einem wohlausgeglichenen, freien und natürlichen Gebrauch des Bogens für alle, die Finger hauptsächlich angehenden Übungen, schenkt, damit derselbe dem Schüler zur Gewohnheit werde. Alles in allem

kann man sagen, der Sinn eines „musikalischen Froebel“ identifiziert sich hier mit den Bedürfnissen und dem Auffassungsvermögen des unser schwieriges Instrument erlernenden Kindes; selbst an hübschen kleinen Melodien zu seiner Belustigung und Aufmunterung mit Begleitung einer zweiten Violine fehlt es dem Werke nicht.

In seinem op. 1 gibt uns Sevcik seinen magnum opus, vielleicht das stattlichste Denkmal, das jemals der Technik der linken Hand auf der Geige errichtet worden ist. Es fängt mit leichten Fingerübungen in der ersten Lage an, und endet mit Terzen- und Sexten-Tonleitern in Flageolets. In seinem Verlaufe von 162 Seiten bringt es ein erschöpfendes Studium aller Lagen (bis zur siebenten), von jedem Schwierigkeitsstandpunkte aus behandelt; bloße zur Kräftigung und Geschmeidigmachung der Finger dienende Übungen, sowie solche für den Lagenwechsel und in vollen und gebrochenen Akkorden usw. wechseln mit verzwickten und in vielen Fällen höchst ingeniösen und musikalisch interessanten Doppelgriff-Kombinationen in allen Schlüsseln ab. Das Studium der Skalen, einfach, in Terzen, Sexten, Oktaven und davon abgeleiteten Doppelgriffpassagen folgt, und der Schlußteil ist der letzten Ausbildung der linken Hand im Paganinischen Sinne gewidmet.

op. 7, „Triller-Vorstudien“; op. 8, „Lagenwechsel und Tonleiter-Vorstudien, und op. 9, „Doppelgriff-Vorstudien“ bilden wertvolle Supplemente zu obigem op. 1, welches der Verfasser „Schule der Violintechnik“ nennt.

Als die Krone der Sevcikschen Werke hat mir immer sein op. 2, „Schule der Bogentechnik“ geschienen. Das Bogen-Studium hat für den, der sich ihm hingibt, seinen ganz besonderen, eigentümlich großen Reiz. Der Bogen stellt das

unmittelbare Ausdrucksorgan für die Seele des Spielers vor. Ton ist das sine qua non, das eigentliche Leben der Geige, und das verliert oder gewinnt durch die Behandlungsweise jenes Zauberstabes, des Bogens. Die Weise, wie Sevcik die Ausbildung des rechten Bogenarmes, — der Hand, des Handgelenks, des Unter- und Oberarmes von den ersten Versuchsstrichen bis zu den letzten Stadien der Kraft und Gewandheit durchgeführt hat, ist ganz unvergleichbar, und meiner Meinung nach das glänzendenste Zeugnis für seine Originalität, sein tiefes methodisches Denken, sein Wissen und seinen Riesenfleiß.

Sofort fällt der vorzügliche und ganz konsequent durchgeführte Plan in die Augen, die Bogenstange systematisch in in zwei und drei Teile zu teilen, demzufolge alle Übungen, wo es möglich, in der Mitte sowohl als an der Spitze und am Frosche geübt werden, was zu einer schön ausgeglichenen Beherrschung des Bogens führt.

Der ganze Arm, — der Unterarm, das Handgelenk, die Hand, der Zeigefinger, sofern sie unterschiedliche Tätigkeiten vorstellen und doch wieder nur ein Ganzes ausmachen und als ein vollkommenes Ganze arbeiten, wie die Teile einer komplizierten Maschine, werden einzeln und zusammen ausgebildet. Die Exerzitien sind, eine wie die andere, nicht nur für besondere Trainierungszwecke geschrieben, (manche für's Studium auf einer Saite, andere für das über zwei und drei Saiten), sie sind auch meist leicht für die Finger und leicht auswendig zu lernen, damit der Schüler dem Bogen seine ungeteilte Aufmerksamkeit widmen kann. Ingeniös und äußerst wirksam ist unter anderem die vom Verfasser eingeführte Muskelausbildung mittelst plötzlichen Wechsels von weichanschließenden und staccato (martelé) Strichen verschiedener Länge, (Unterarm- und Handgelenk-Striche) mit letzteren folgenden Pausen. Indem man auf diese

Weise durch die schnellen (martelé) Striche die Muskeln plötzlich aus einem halb-bewegungslosen in einen Tätigkeitszustand versetzt, und sie sofort wieder in einen Ruhezustand zurücksinken läßt, werden sie wachsam, aktionsbereit und zuverlässig bei dem geringsten an sie ergehenden Anlaß; gleichzeitig erhalten sie während der Pausen, seien dieselben auch noch so kurz, die auf den Strich verwandte Energie zurück, werden durch den sich vollziehenden stärkeren Blutzulauf genährt und erwerben mit der Zeit jene anstrengungslose Kraft, der Leichtigkeit, Grazie und Eleganz entspringen. Viel mehr ließe sich in der Tat von diesem großen op. 2 der Sevcikschen Methode noch sagen. Kein Lob scheint zu hoch dafür. Es ist in sechs Teile geteilt, (Nr. 2, 4 und 6 bilden quasi das Supplement zu Nr. 1, 3 und 5) und enthält 4000 verschiedene Bogenstriche, die genau progessiv geordnet und mit dynamischen und Metronom-Angaben versehen sind, je nach dem verschiedenen Schnelligkeitsgrade in dem dieselben erst geübt und schließlich ausgeführt werden können.

Wie angesichts eines solchen Werkes gewisse Kritiker es möglich gefunden haben, Prof. Sevcik als einen einseitigen Drillmeister von Fingertechnik hinzustellen, ist unbegreiflich. Nein, sagen wir lieber mit Schumann: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“ —

Paul Stoeving.

Beliebte Werke für Streichinstrumente.

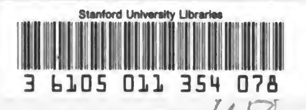
A. Quintette.

Afferni, Stilles Glück. — La Sirène . . . . Part. u. St. 2.—
Czibulka. Op. 356. Songe d'amour. (Mit Harfe, ad libitum) . . . . . . 2.—
— Fliegen-Menuett aus der Operette „Der Bajazzo" . . . . —.80
Eberhardt. Scène de ballet. Intermezzo . . . . 1.—
Gregh. Ballgeflüster. Intermezzo. (Mit Harfe, ad libitum) 1.50
Händel. Largo. (Mit Flöte) 1.20
Klammer Op. 4. Walzer-Intermezzo . . . . Part. u. St. 2.20
Köhler. Trautes Dämmerstündchen. (Mit Glockenspiel.) Nord. Wiegenlied 2.—
Kremser. Albumblatt. (Mit Harfe und Drums, ad libitum) Part. u. St. 3.—
Mannfred. Zwiegespräch. Charakterstück. (Mit Harfe) 1.50
Meyer-Helmund. Serenade rococo. (Mit Glockenspiel) 1.50
Patzke. Es war einmal. Ilustration . . . . Part. u. St. 1.50
Sitt. Gavotte . . . . Part. u. St. 2.50
— Wiegenlied . . . . Part. u. St. 2.—
Tschaikowsky. Douce Rêverie et Valse . . . . Part. u. St. 2.—

B. Trios, Quartette in verschiedener Besetzung.

Arensky. Trio D moll für Pianoforte, Violine, Cello . . . . 3.—
Bach, J. S. Air (G-Saite). Violine mit Streichquartett 1.20
Blaha. Vier Trios für 3 Violinen . . . . 2.—
Bremner. Leichtes Trio. Pianoforte, Violine und Cello . . . . 2.—
Coerne. Drei kleine Trios für Pianoforte, Violine und Cello . . . . à 2.—
Czibulka. Liebestraum nach dem Balle. Streichquartett 2.50
Drdla, F. Tarantella für 2 Violinen und Pianoforte 2.50
Faulks. Quartette für 4 Violinen. Nr. 1. Rattenfänger-Brummkreisel.
Nr. 2. Bienenhochzeit 1.20
Gitzmaier. Barcarole für 3 Violinen 2.70
Handke. Schäferreigen. Streichquartett 1.20
Hauser. Wiegenlied ohne Worte. Streichquartett . . . . 1.—
Hofmann Op. 11. Eine ländliche Fahrt. Salon-Walzer für Streichquartett
und Pianoforte. (Triangel ad lib.) . . . . 3.—
Holzhei. Carnevals-Tänze. 2 Violinen und Pianoforte 3.50
Kretschmann. Op. 3. a) Andante und Capriccioso. b) Allegro. Für 4 Violinen 3.—
— Op. 6. Thema und Variationen für 3 Violinen und Viola . . . . 3.—
Kross. Morceaux célèbres für 2 Violinen und Pianoforte. Heft I, II . à 2.50
Kuhn. Op. 18. Largo für Violine solo mit Streichquartett . . . . . 1.—
— Op. 15. Romanze für 2 Violinen und Pianoforte . . . . 2.—
Liftl. Zwei kleine Trios für Pianoforte, Violine und Cello . . . . à 2.—
Mann. Gondoliera für 2 Violinen und Pianoforte 2.50
Marschner, Heinr. Op. 135. Trio für Pianoforte, Violine und Cello . . 4.50
Mignon-Tanz-Album (Taschen-Format). Bd. I, II. Pianoforte à M. —.75,
Violine I, II, Trompete . . . . à —.50
Nedbal. Valse triste für Streichquartet . . . . Part. u. St. 3.50
Palaschko. Op. 39. Fünf Charakterstücke für 3 Violinen . . . . . . 3.—
Rother. Pastorale f. Streichquartett u. Pft. (Harmonium ad lib.). Part. u. St. 2.—
Schinzl. Frühlingsgruß. Salonstück für Violine solo, Streichquartett und
Harmonium, Pianoforte oder Harfe ad lib. 1.20
Schubert, Fr. Nocturne. Trio für Pianoforte, Violine, Cello v. *Fr. Grützmacher* 2.—
Stanford, Ch. V. Trio G moll für Pianoforte, Violine, Cello . . . . . 6.—
Tarnowsky, L. Streichquartett . . . . Part. u. St. 3.—
Weber. Op. 21. Trio für Pianoforte, Violine, Cello . . . . 5.—
Weinwurm. Deux Morceaux für 4 Violinen (Präludium, Rondo). Part. u. St. 2.20
Wesolofsky. 6 Volkslieder in leichter Bearbeitung für 3 Violinen. Heft I, II à 1.20
Wilfert. Op. 5. Nocturne für 4 Celli 1.80

BOSWORTH & Co., Leipzig, Wien, London, Zürich, Paris.



DATE DUE			

